Deutsche Literaturgesc... des 19. und 20. Jahrhunderts

Friedrich Kummer


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Friedrich Kummer

Deutsche Literaturgeschichte
des 19. und 20. Jahrhunderts

Nach Generationen dargestellt

Zwei Bände

Erster Band: Von Hölderlin bis Richard Wagner

13. bis 16. Auflage

Dresden 1922
Carl Reißner

Gedruckt bei Petzschke & Gretschel, Dresden

Vorwort

Ich habe an der ersten Auflage des Werkes viele Jahre gearbeitet. Nicht in der glücklichen Muße eines Gelehrten, dessen Lebensaufgabe die Forschung ist. In den Stunden, die ich meinem Beruf abgerungen, ist das Buch erwachsen. In der aufreibenden, zerstreuenden Tätigkeit des Tagesschriftstellers ward mir das Werk zu einem festen inneren Halt. Aus der Hast der Tagesarbeit erhob sich hier eine große Aufgabe, die mich wieder zu innerer Sammlung und Vertiefung zurückführte. In den Vorlesungen, die ich in der Hochschulabteilung des Dresdner Konservatoriums hielt, in literargeschichtlichen Vorträgen, die ich dem späteren Großherzog und den jungen Herzögen von Mecklenburg während ihrer Studien in Dresden hielt, baute ich mein Werk weiter aus. Meine gleichzeitige Tätigkeit als Schauspielkritiker und Schriftleiter an einer Tageszeitung Dresdens ließ mich nahe Fühlung mit den reichen Wissensschätzen behalten, die in der Presse vorhanden sind. So erwuchs in dreizehn Jahren unter mannigfachen Schwierigkeiten die erste Auflage meines Werks.

Infolge des Krieges und der politischen Umwälzung verzögerte sich eine Neuausgabe. Der alte Stoff mußte in eine neue Form gebracht werden. Die vorliegende dritte Auflage meines Werkes ist völlig umgearbeitet und des um dreihundert Seiten vermehrten Inhalts wegen in zwei Bände geteilt worden. Die Anordnung ergab sich zwanglos in der Weise, daß Richard Wagner den ersten Band schließt und Friedrich Hebbel den zweiten Band beginnt. Im allgemeinen werden diejenigen Dichter, deren Schaffen im 19. Jahrhundert wurzelt, bis zur Gegenwart durchgeführt. Von den jüngsten Dichtern, den sogenannten Expressionisten wird nur eine Übersicht gegeben, da der Abstand, der zu einer geschichtlichen Darstellung im Sinne dieses Buches berechtigt, noch zu kurz ist. In völlig neue Form wurden die Abschnitte über die Generationen und ihre Gesetze, über Grillparzer und Kleist, über das Entstehen und den Wert der Dichtung von 1830 bis 1848, über Heine, den ich in einem gerechteren Lichte zu sehen glaube, über Büchner, Freiligrath, Otto Ludwig, Hebbel, Keller, Fontane, Hauptmann, Dehmel und über die Entwicklung der Dichtergeneration nach 1900 gebracht.

Die Grundanschauung und die Darstellung des geschichtlichen Stoffes nach Generationen, in der das Neue dieses Buches liegt, habe ich beibehalten. Ich halte auch heut noch daran fest, daß die Darstellung künstlerischen Lebens in Malerei, Musik, bildender Kunst und Literatur sich am natürlichsten im Lichte des Generationsgedankens geben läßt. Ich setze anstatt der bisherigen Darstellung der Literatur nach poetischen Gattungen, nach Blüte- und Verfallzeiten, nach überragenden Personen, nach der Heimat, nach Jahrzehnten, nach schul-

mäßigen und feuilletonistischen Schlagworten usw. die Einteilung nach Generationen. In fünf Generationen gruppiert sich für mich das gesamte politische, wirtschaftliche, soziale, künstlerische und wissenschaftliche Leben des verflossenen Jahrhunderts. Ihr Keimen, Blühen, Reifen und Welken stelle ich dar. In die materielle und geistige Entwicklung der Generation bette ich die Literatur ein; ich stelle sie nicht als etwas Einzelnes dar, sondern ich zeige ihren Zusammenhang mit dem Geistesleben im Ganzen. Ich mache zugleich den Versuch, auch die Volkswirtschaft zur Erklärung der literarischen Erscheinungen zu befragen. Ich spreche von den Politikern, Philosophen, Naturforschern, Malern, Musikern, Schauspielern, Journalisten und Verlegern, die für die einzelne Generation charakteristisch sind. Ich suche das ganze Leben der Nation heranzuziehen und die Literatur nur als einen Teil davon darzustellen. In dem einleitenden Kapitel habe ich die wichtigsten Gesichtspunkte dafür aufgestellt; auf diesen Abschnitt verweise ich hier. Um jeden Schematismus, namentlich für die Gegenwart, zu vermeiden, habe ich das Prinzip der Generation, das in der ersten Auflage etwas zu starr war, bei der Neubearbeitung gelockert.

Aus lebendiger Anschauung und aus Benutzung aller Zeitquellen strebte ich, in möglichster Anschaulichkeit, Bild um Bild, die Dichter der letzten Jahrzehnte von den Pfadfindern, Vorkämpfern und Bahnbrechern an bis zu den Nachahmern und Ausläufern vorzuführen. Meine Absicht war nicht, die einzelnen, kleinen, schäumenden, spritzenden, häufig auch rückläufigen Wellen der Tagesliteratur zu zeigen, sondern dem gebildeten Leser, der ohne Voreingenommenheit an die Literatur herantritt, in einer einzigen großen, fortlaufenden Linie die Literatur seiner Zeit vorzuführen, wie sie in einem Wellental beginnt, zu einem Wellenberg aufsteigt und in unaufhaltsam wogender Bewegung zu einem neuen Wellental sich senkt.

Es ist trotz der großen Literaturgeschichten von Bartels, Meyer, Engel, Biese, Sörgel, Borinski und der Darstellungen von Walzel, Witkowski u. a., von denen jede ihre besonderen bemerkenswerten Vorzüge hat, kaum zu bestreiten, daß der Überblick über die Literatur des 19. Jahrhunderts noch genau mit denselben Schwierigkeiten zu kämpfen hat wie vor dem Erscheinen dieser Werke. Die Schule, die Universität, jeder Gebildete, der Fremde, der die lebende Literatur Deutschlands kennen lernen will, jeder ruft nach einer zweckmäßigen, methodisch klaren und übersichtlichen Darstellung der modernen Literaturgeschichte.

Hierbei ist vor allem vonnöten: alles Mißreden und Mißwollen zu lassen, warm und lebendig zu schildern ohne Feuilletonismus, und deutsch zu sein ohne Teutschtümelei. Und noch etwas anderes tut not: Vereinfachung. Jeder Tag bringt neue Namen, die Literatur schwillt von Tag zu Tag an. Da schien es mir nützlich, mit der alten Aufzählung von Namen gründlich zu brechen, dafür aber die Höhenzüge der Entwicklung klarer hervortreten zu lassen, das biographische Moment stärker zu betonen und von den wichtigsten poetischen Werken zwischen 1798 und 1921 kurze Inhaltsangaben zu bieten. Durch Druckanordnung sind diese Inhaltsangaben im Texte kenntlich, so daß sie jeder, für den sie kein Interesse haben, überschlagen kann.

Das Buch will kein fachwissenschaftliches Werk sein. Es will den gesicherten, doch unendlich zerstreuten Wissensbesitz, an dem tausende von Forschern und

Kritikern auf literarischem, philosophischem oder künstlerischem Gebiete mitgearbeitet haben, von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus zusammenfassen und nach künstlerisch-architektonischen Gesetzen aufbauen. Das Buch erhebt nicht den Anspruch auf neue Ergebnisse; es steht auf den Schultern derjenigen, die über die Dichtung und die Dichter des verflossenen Jahrhunderts Sonderforschungen angestellt haben, doch verbindet es diese Ergebnisse im Licht einer einheitlichen Kunstanschauung.

Dank schulde ich, schon für die erste Auflage, Julius Sahr und Alexander R. Hohlfeld, ferner für die dritte Auflage Karl Reuschel, Felix Zimmermann, Anna Brunnemann, Paul Hermann Hartwig und meinen Kollegen Paul Schumann und Eugen Thari.

Dresden, Herbst 1921.

Prof. Dr. Friedrich Kummer

Inhalt des ersten Bandes

Die zweite Generation
Seite 251—397.

Die dritte Generation

Erste Hälfte: Seite 397—488.

Die Generationen

Jede Zeit ist eine Zeit der Geburt und
des Übergangs zu einer neuen Periode.

Während wir in den meisten Wissenschaften nur einen Ausschnitt des geistigen Lebens überblicken, gibt uns die Geschichte der Literatur, falls sie keine bloße Geschichte der Bücher, sondern eine Geschichte der Ideen ist, ein Bild der gesamten geistigen Entwicklung, die ein Volk durchlaufen hat. Am wichtigsten ist dies für die moderne Zeit, in der das geistige Leben unendlich vielgestaltig geworden ist. Eins ist dabei notwendige Voraussetzung: daß man im geistigen Leben der Zeit einen Organismus erkennt, der sich nach bestimmten Gesetzen umbildet, von denen auch das literarische Leben beherrscht wird, und daß man infolgedessen von Anfang an keinen Versuch macht, die Literatur für sich allein zu betrachten, wie eine Art isolierten geistigen Staat, den man nur vom literarischen Standpunkt aus beurteilen kann.

Auch die Geographie umspannt den Erdball mit einem Netz von Längen- und Breitengraden, ihre Messungen und Bestimmungen sind für den Seefahrer, den Landreisenden, den Kartenzeichner gleich unentbehrlich. „Aber die Fluten der Meere, die Züge der Gebirge und Ströme machen nicht Halt vor diesen gedachten Linien, und der Geograph vergißt keinen Augenblick, daß er für Erkenntnis und Schilderung von Meeresteilen und Landschaften ganz anderer Hilfsmittel bedarf als der Linien und gedachten Teilungen seines Gradnetzes." Ein Schrifttum nur nach literarischen Gesichtspunkten, nach Gattungen und Gruppen einteilen, heißt, es gewaltsam in eine egoistische, unwahre Vereinzelung drängen; man schafft damit in vielen Fällen eine klare, doch innerlich leblose, beklagenswerte Ordnung, in der man vom Wehen der Zeit nichts merkt, und von wo aus es keine Verbindung mit dem ungeheuren Organismus des Lebens gibt, das draußen sich regt. Man könnte auch sagen, bei der Gliederung in Perioden und Schulen schafft man ein künstliches, eine Art Linnésches Pflanzensystem, bei dem man Staubfäden und Pistille zählt und andere ziemlich spät hervortretende Merkmale der Pflanze als Hauptsache ansieht, statt auf die ersten und wichtigsten Organe, die Keime, zurückzugehen und den ganzen Bau der Pflanze von der Wurzel bis zur Blüte zum Vergleichen heranzuziehen.

Die natürlichen Pflanzensysteme haben in der Naturwissenschaft die künstlichen so gut wie verdrängt; doch noch niemand hat, so weit mir bekannt ist, mit Entschlossenheit und Folgerichtigkeit ein natürliches System für die Literatur-

geschichte angewendet. Dieses natürliche System kann, soweit ich zu sehen vermag, nur in der ältesten Lehre wurzeln, die die Geschichtsschreibung kennt: in der Lehre vom Wechsel der Generationen.

Die Lehre von den Generationen

Ranke Rümelin Lorenz Wustmann

Die Geschichtswissenschaft, sagt Ottokar Lorenz, hat zu keiner Zeit von der Generationslehre absehen können. In den ältesten Geschichtsbüchern aller Zeiten und Völker hat man mit vollkommener Einsicht in die Wichtigkeit der Abstammung die Folge der Geschlechter von Urvater, Großvater und Sohn treulich verzeichnet, so Homer, Herodot, der Verfasser des Pentateuch: Abraham zeugte den Isaak, Isaak zeugte den Jakob. Die ursprünglichste Darstellung geschichtlicher Art, die Aufzählung der Geschlechter der Könige und Königshäuser, ist eigentlich nichts andres als eine naive Art der Generationslehre. Sie wurzelt in der tiefen Erkenntnis, daß es im historischen Werden nur einen ewigen gleichmäßigen Fluß gibt; daß innerhalb der Entwicklung kein leerer Raum besteht; daß es kein völliges Verpuffen einer Wirkung, aber andrerseits auch keine Wunderwirkung gibt. Ja, es läßt sich in dieser Aufzählung der Generationen sogar der erste Versuch erkennen, das Frühere im Späteren fortleben zu lassen. Allein, von der Erkenntnis jener frühgeschichtlichen Stammtafeln, daß jeder Mensch soundso viel Großväter, Urgroßväter und Urväter hat, bis zur Unterscheidung der Generation als einer Einheit von wirtschaftlich, sozial und geistig gleichmäßig bedingten Menschen, als einer Einheit, die einem ihr innewohnenden geistigen Kristallisationsgesetz gehorcht, ist ein weiter, weiter Weg. Über die verschiedensten Standpunkte und Methoden mußte, wie Lorenz sagt, die Geschichtswissenschaft gehen, ehe sie von neuem zu der Generationslehre kam.

Der erste, der den Gedanken der Generation als entwicklungsgeschichtliches Prinzip für die Geschichte des politischen Lebens aufgestellt hat, ist Leopold von Ranke gewesen. Er spricht im Schlußwort seiner Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514 davon, daß sich um 1500 ein Antagonismus der europäischen Mächte entwickelt habe und fährt dann fort: „Gleich in den nächsten Jahren (nach 1514) erscheint die Generation, welche ihn am schärfsten und gewaltigsten repräsentiert. Die Zeiten nahmen einen anderen Lauf. Es wäre vielleicht überhaupt eine Aufgabe, die Generationen, soweit es möglich ist, nacheinander aufzuführen, wie sie auf dem Schauplatz der Weltgeschichte zusammengehören und sich voneinander sondern. Man müßte einer jeden von ihnen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen; man würde eine Reihe der glänzendsten Gestalten darstellen können, die jedesmal untereinander die engsten Beziehungen haben und in deren Gegensätzen die Weltentwicklung weiter fortschreitet: die Ereignisse entsprechen ihrer Natur." Rankes Werk über die Geschichte der romanischen und germanischen Völker ist bereits 1824 erschienen. Die Idee hat dann aber bei Ranke geruht. Jede Epoche, sagt Ranke viel später an einer anderen Stelle im Jahr 1854, hat ihren Wert, ihren eigentümlichen Genius für sich; „vor Gott erscheinen alle Generationen der Menschheit als gleichberechtigt

und so muß auch der Historiker die Sache ansehen". So stehen denn schon sehr frühzeitig bei Ranke die wichtigsten Grundzüge der Generationslehre fest: die Generation als große, lebendige, politisch-geistige Einheit; volle Gleichberechtigung aller Generationen; Einordnung der führenden Persönlichkeiten in einzelne Generationen; Gegensatz der unmittelbar aufeinanderfolgenden Generationen; Erklärung der Weltentwicklung aus diesem notwendigen Gegensatz von Vätern und Söhnen.

Der zweite, der an den Begriff der Generation herantrat, war der Kanzler der Universität Tübingen Gustav Rümelin (Reden und Aufsätze 1875). Er faßt den Begriff Generation als Altersabstand zwischen Vätern und Kindern und zwar nicht bei dem ältesten oder dem jüngsten Kinde, sondern bei dem Durchschnittsalter der Nachkommen: „Jeder ist von seinem Vater oder seinem Kind um eine, von seinem Großvater oder seinem Enkel um zwei Generationen entfernt. In diesem Wortsinn leben immer zwei, teilweise aber auch drei bis vier Generationen nebeneinander." Rümelin macht dabei die treffende Bemerkung, daß die aufstrebenden, in rascher Entwicklung begriffenen Völker kurze Generationen haben; das junge Geschlecht macht sich früher, kräftiger und in größerer Anzahl geltend: im Staat, in den wirtschaftlichen wie in den geistigen Gebieten. Daher findet bei aufsteigenden Völkern auch ein rascherer Umsatz in der Ideenwelt statt. Das wird durchaus in der modernen Literatur bestätigt; jugendliche, ideale, naturgemäß aber auch radikale Ansichten und Bestrebungen drängen sich in kräftig veranlagten Zeiten mit Ungestüm vor. Anders, sagt Rümelin, liegt dies in Zeiten mit stillerem Charakter und mehr gleichmäßiger Entwicklung und beengtem Nahrungsstand. Jeder Fortschritt vollzieht sich da unter größeren Schwierigkeiten und Kämpfen; in langsamem, stetigem Gang brechen sich die Veränderungen Bahn und auf jeden Erfolg treten wieder Hemmungen und Rückschläge ein. All dies hängt damit zusammen, daß bei stockender Entwicklung die Söhne nicht neben, sondern erst nach den Vätern zu Einfluß und maßgebender Stellung vordringen können. Rümelin gelangt zu dem Ergebnis: Ein Jahrhundert ist eine dunkle, imponierende, unsern natürlichen Maßstab überschreitende Zeitgröße; die Generation aber, der Altersabstand von Vätern und Söhnen, ist uns ein anschauliches und verständliches Zeitmaß. Die ganze Weltgeschichte tritt uns menschlich näher und rückt enger zusammen, wenn wir uns vorstellen, wie oft wir den uns bekannten Weg vom Vater zum Sohn zurückzulegen haben. Auf die Literatur wendet Rümelin sein Prinzip nicht an, sondern untersucht nur in statistischer Beziehung die Geschlechtsregister fürstlicher und bürgerlicher Familien. Auf künstlerisch-literarische Generationen geht er nicht ein.

Der nächste ist der Jenaer Historiker und Genealoge Oskar Lorenz (Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben 1886). Er bezeichnet die Grundlage der Generationslehre als unerschütterlich und sagt: „Daß auf dem Wechsel der Generationen all das ruht, was man den Fortgang der Dinge nennt, ist ein Axiom. Die Schwierigkeit ist selbstverständlich die, daß das Nebeneinander unzähliger Generationen an keine feste Zeitgrenze gebunden zu sein scheint, da in jedem Augenblick eine Generation beginnt oder aufhört. Was sich als eine Forderung fortschreitender Wissenschaft heute erhebt, ist lediglich die strengere und konsequentere Durchführung, die größere Nutzbarmachung dieses natürlichen Prinzips

und die systematische Erforschung dessen, was die Generationen vererben und vergessen, verpflanzen und aussterben lassen." Jedes menschliche Leben, führt Lorenz aus, bildet ein Mittelglied zwischen zwei nach vor- und rückwärts gekehrten Zeitaltern. Für jeden einzelnen bildet der Vater und der Sohn eine greifbare Kette von Lebensereignissen und Erfahrungen. Drei Generationen stehen allemal in einem Zusammenhang, in unmittelbarer Einwirkung aufeinander. In Fortpflanzung und Vorenthaltung des überlieferten geistigen Stoffes besteht ein ähnliches Gesetz wie in der Vererbung leiblicher und seelischer Eigenschaften, das man in zahlreichen Beobachtungen über das Auftauchen von Eigenschaften des Großvaters bei dem Enkel festgestellt hat. Wenn dieser Maßstab in dem großen Verlauf der geschichtlichen Dinge nicht noch stärker und einschneidender hervortritt als es auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint, so liegt die Ursache davon in zweierlei Umständen. Die vorwiegende Zeitrichtung im Leben einer Generation wird immer durchkreuzt, gehemmt und behindert durch eine Anzahl von Lebensrichtungen anderer Generationen. Es findet ein Durcheinanderwogen der Generationen statt. Hinzu kommt ein zweites. Die natürlichen Verhältnisse der mittleren Lebensdauer des einzelnen stimmen nicht durchaus mit der Lebenszeit überein, in der der einzelne Mensch und die ganze Generation eigentlich geschichtliche und künstlerische Wirkung ausübt. Tatsächlich beruht der Gang der Ereignisse auf jenen überlebenden Individuen, die die mittlere Lebensdauer größtenteils überschritten haben, und es besteht mithin ein sehr erheblicher Unterschied zwischen dem Durchschnittsalter der gesamten Einzelmenschen und dem wirksamen Alter des geschichtlichen Menschen.

So spitzt sich denn die ganze Frage eigentlich dahin zu, wo der Ausgangspunkt einer Generation zu erkennen ist und ob sich in dem Ineinander, Gegeneinander und Übereinander der Generationen eine Kultureinheit feststellen läßt, d. h. ob in der Generation wirklich ein geistiges Kristallisationsgesetz, ein Gesetz der Polarität zu erkennen ist. Der Ausgangspunkt einer Generation ist niemals chronologisch festzulegen. Nur annähernd kann man ihn finden. Jede Epoche der Menschheit ist erfüllt von Strahlen, von sichtbaren und unsichtbaren, von materiellen und immateriellen Strahlen. Jeder Augenblick entsendet geistige Strahlen; jeder Augenblick bringt eine Kreuzung dieser Strahlen. Die Zahl dieser Kreuzungen aber ist verschieden. Es gibt Zeiten, wo sich die Strahlen seltener kreuzen: das sind die Zeiten, wo eine Generation herrscht. Es gibt aber auch Zeiten, wo sich, und zwar nicht bloß literarisch, sondern auch sozialpolitisch, ethisch, philosophisch und in der Welt der materiellen Güter die Strahlenbündel geradezu häufen, wo Schnittpunkt hinter Schnittpunkt liegt, wo Brennpunkt an Brennpunkt sich reiht. Das sind die Zeiten des Generationswechsels, da liegen die Anfänge einer neuen Generation. Und ob in der Generation als solcher ein Gesetz der Kristallisation, der Polarität liegt, das ist meines Erachtens nicht so sehr eine wissenschaftliche als eine künstlerische Frage. Geschichte ist Kunst, nicht reine Wissenschaft, sagt Richard M. Meyer bei einer Untersuchung der Periodeneinteilung. In der Tat wird nur ein künstlerischer Blick die Zusammenhänge erkennen. Vor dem Beschauer, das ist der Sinn aller Periodeneinteilung, muß sich der heimliche Rhythmus der geschichtlichen Ereignisse erschließen. Nur wo dieser Reigen der Geschichte so einfach und klar ist, daß er dem rhythmischen Be-

dürfnis des Menschen entspricht, ist die Einteilung in Perioden, also auch die Einteilung nach Generationen gelungen. Hüten muß man sich nur vor der Gefahr, allzu scharfe Grenzlinien zwischen den Generationen ziehen zu wollen; hüten vor der Meinung, daß die Einheitlichkeit einer Generation etwas Absolutes sei, nicht bloß etwas Relatives; hüten auch vor dem Einteilen in allzu kleine Generationen; hüten vor dem Irrtum, daß die Generationen sich einander ablösen wie die Wachtposten vor dem Schilderhaus oder wie die Paare in einem Menuett; es läßt sich niemals ein Moment bezeichnen oder auch nur denken, wo die gesamte Generation mit einem Male beginnt oder aufhört.

In der politischen Geschichte hat der Leipziger Historiker Rudolf Wustmann (Deutsche Geschichte nach Menschenaltern erzählt 1911) den ersten praktischen Versuch einer Darstellung der geschichtlichen Begebenheiten im Sinn von Ranke und Lorenz gemacht. Wustmann fand bei der Durcharbeitung von mehreren Jahrhunderten der Leipziger Kirchenbücher, Tauf- und Traubücher als wichtigste allgemeingeschichtliche Tatsache, daß in der Regel drei Geschlechter nacheinander etwa 100 Jahre mit Bewußtsein erleben. Er nimmt eine Dreigeschlechterfolge von der Mitte des einen bis zur Mitte des andern Jahrhunderts an. So setzt er in dem Jahrhundert von 1750 bis 1850 als Wechselzeiten der Generationen die Jahre 1750, 1783 und 1817 an. Studien in der Allgemeinen deutschen Biographie, im genealogischen Handbuch bürgerlicher Familien sowie familiengeschichtliche Einzelarbeiten z. B. über die berühmten Geschlechter Bach und Lessing ergaben eine Bestätigung der Generationslehre.

Doch liegt der große fruchtbare Wert der Rankeschen Idee nicht auf dem politisch historischen, sondern auf dem kunst- und literargeschichtlichen Gebiet. Das haben gerade die Künstler schon früh erkannt. In den Kreisen der Sezession und der literarischen Jugend in München, Berlin und Wien hat man instinktiv schon um 1890 in den Formen der Generationstheorie gedacht. Auch Literarhistoriker wie Haym, Dilthey, Erich Schmidt, Stern und Bartels haben ähnliche Gedanken ausgesprochen. Was die letztgenannten stellenweise mit größter Deutlichkeit als Richtschnur einer historischen Darstellung bezeichneten, doch wonach sie selbst ihre Literaturgeschichten nicht eingerichtet haben, das habe ich versucht, hier zum ersten Male in systematischer Weise am deutschen Schrifttum des 19. Jahrhunderts durchzuführen.

Eine Generation, so fasse ich in diesem Buch den Begriff, ist die relative Einheit aller etwa gleichaltrigen Menschen, die aus den gleichen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Zuständen hervorgegangen sind und daher mit verwandter Weltanschauung, Bildung, Moral und Kunstempfindung ausgestattet sind.

Zuerst gilt es, die Gesetze in dem Wechsel der Generationen zu begreifen und jede Generation gegen die vorhergehende und die nachfolgende abzugrenzen; dann ist es möglich, in freiem Anschluß an die materialistische Geschichtsauffassung die Dichtung, die Künste, im weiteren Sinne sogar wissenschaftliche, sittliche und religiöse Anschauungen nebeneinander wie Erzeugnisse des gleichen geistigen Klimas, des gleichen Bodens ersprießen zu sehen, mit einem Schlage die Vielheit und die Einheit des modernen Lebens zu überschauen und die Gegensätze, Kämpfe und Umwandlungen zu begreifen, die der Wechsel der Generation zur Folge haben muß.

Gesetze der Generationen

Das Ineinander der Generationen — Gegensatz von Vätern und Söhnen — Verhältnis von Weltanschauung und Kunst

In 100 bis 120 Jahren entwickeln sich drei, vier bis fünf oft höchst verschiedene Generationen, von denen jede auf den Schultern der vorhergehenden steht. Niemals — das ist das Hauptgesetz — gibt es nur eine einzige Generation; ebensowenig gibt es bloß zwei Generationen, eine ältere und eine jüngere; in ein und derselben Zeit leben zumeist Vertreter von drei Generationen nebeneinander: die einen absterbend, die anderen herrschend, die dritten aufstrebend. Die Generationen sind nur für den logisch gliedernden Verstand ein Nacheinander, in Wirklichkeit sind sie ein Nebeneinander, und in fast allen Fällen werden sie auch ein Ineinander darstellen. Die wichtigsten trennenden Unterschiede der so durcheinander verflochtenen Generationen sind demungeachtet zu erkennen. „Die Söhne sind stets ihrer Zeit ähnlicher als ihren Vätern": das ist das zweite umfassende Generationsgesetz. Auf der notwendigen Erscheinung, daß die Söhne ihren Vätern entwachsen, daß die junge Generation die Gesetze der alten hinter sich läßt, daß Vererbung und Anpassung den Aufstieg regeln, beruht im Grunde jeder Fortschritt auf Erden. Der Wechsel der Generationen, der tief in der Natur ruht, erklärt sich aus lebendigen Ursachen. Das Werden der Ideen, die Reife, das Weitergeben, das Erhalten, das Verbinden, das Wiederkehren, aber auch das Stocken, das Absterben und die Entartung von Ideen folgen, wie alles geistige Geschehen, biologischen Gesetzen. Die Jugend, die sich hell und kühn gegen das Alte erhebt, sieht die Ideen der älteren Generation immer nur im letzten Glühen, in der Abenddämmerung, in der fahlen Beleuchtung des Zwielichts. Daher stammt der Zweifel, der Zorn und endlich die Verachtung der jungen Generation gegen die Ideen der älteren Generation. Sie sieht nur das Letzte, und weil dieses Letzte oft nicht das Beste ist, was die Generation geschaffen hat, liegt darin der Grund einer sittlichen Empörung, einer Revolution gegen die alternde und überalterte Welt von Ideen, deren Reife und deren befreiende Kraft man nicht unmittelbar erlebt hat. Das ist der Widerstreit von Existenz und Bewegung. „Immer erstarrt die Bewegung zur Existenz, und immer löst die Existenz in Bewegung sich auf" (Otto Ludwig). Je weiter der Seelenabstand zwischen Vätern und Söhnen, je stärker die Spannung zwischen den Kräften der Existenz und der Bewegung, desto größer wird das Lebenswerk der jüngeren Generation werden, desto stärker ist der Austausch und der Umtausch und die Umwertung von geistigen Gütern. Nur ist auch hier nicht zu vergessen: der Mensch ist niemals bloß Gegenwart, der Mensch ist mindestens ebenso sehr auch Vergangenheit. Je tiefer, je schöpferischer eine Menschennatur, desto fester wird sie auch wurzeln in ihrer Väter Land. Darum wird die Anpassung nur im Kampf gegen das Überkommene dem geistigen Leben das Gepräge geben. Die gewöhnliche Auffassung im bürgerlichen Leben geht dahin: zwei aufeinanderfolgende Generationen (Väter und Söhne) sind sich feind; die dritte verständigt sich leicht mit der ersten (Großeltern und Enkel). Doch diese Meinung ist im Völkerleben irrig. Die Generation der Enkel verständigte sich literarisch nur ein einziges Mal mit der Generation der Vorväter: das war im Jahr 1850, als nach der Sturmflut der Revolution 1849 die Wildwässer fielen

und man politisch, religiös, dichterisch, menschlich Anknüpfung suchte an die romantisch-klassische Geisteswelt. Eine Generation ist immer eine mathematische Funktion, d. h. eine Größe, die sich ändert, wenn sich eine zweite, dritte oder vierte ändert. Auch der völlig Vereinsamte steht unweigerlich unter dem Einfluß der Gemeinsamkeit. Kunst ist somit Ausdruck gewordene Weltanschauung; ändert sich die Weltanschauung, so ändert sich auch die Kunst: das ist das dritte große Gesetz der Generation. Es handelt sich ja bei der Einteilung nicht um literarische Sonderrechte. Das geistige Leben einer Nation bildet ein Ganzes. Die Literatur ist nur ein Stück davon, das mit tausend geistigen Fäden an die andern geknüpft ist und das aus der Einheit des großen Organismus nicht willkürlich herauszureißen ist. Ein Kunstwerk ist ein beseeltes Naturprodukt, verschieden nach dem Charakter, nach dem Grad des Talentes dessen, der es schuf, aber bedingt vom sozialen Boden, von dem wirtschaftlichen, politischen, intellektuellen Klima. Jeder Wechsel des künstlerischen Stils setzt einen Wandel in der Weltanschauung, in der Weltfühlung voraus, und ganz vergeblich ist es, das Werden einer jungen Kunstauffassung mit den Lehrsätzen einer alten Ästhetik bekämpfen zu wollen. Das haben wir deutlich im 20. Jahrhundert gesehen. Je näher der Gegenwart, desto rascher vollzieht sich der Wechsel der Generationen: das ist das vierte aus der Erfahrung geschöpfte Gesetz der Generation. Die Schnellebigkeit wächst beständig. Bei zwei der von Darwins Gedanken bewegten Generationen, der von 1890 und der von 1910, sehen wir den uralten Kampf zwischen Vätern und Söhnen in heftigster Weise entbrennen. Die Erklärung gibt Darwin. „Seit der große Gedanke der Entwicklung die Geister ergriffen hat, ist auch der Kampf der Generationen in ein neues Licht, ins Licht des B e w u ß t s e i n s getreten, und was vor Zeiten mehr oder weniger in trotzigem Instinkte geübt wurde, heut nimmt es die junge Generation als ein Recht, ja als eine P f l i c h t gegen sich, gegen die Menschheit in Anspruch, loszukommen vom Gesetz der Väter und neue, eigene Tafeln aufzustellen." Daß sich dies auch in Zukunft nicht ändern wird, daß der Gegensatz zwischen alter und junger Generation in der Folge eher stärker als schwächer werden wird, ist wohl mit Sicherheit anzunehmen.

Zeiteindrücke — Schichten — Landschaften

Indessen wäre es ein Irrtum, wollte man die S t ä r k e der Eindrücke einer Generation zu allen Zeiten einander g l e i c h setzen, wollte man z. B. sagen, ein politischer Eindruck von einer gewissen Größe sei in der einen Generation genau so wirkungsvoll wie in der anderen. Der Einfluß der politischen Geschehnisse war zu Zeiten fast Null, zu andern war er sehr stark; ähnlich ist es in wirtschaftlicher und sozialer Beziehung. So bemerken wir ein stärkeres und schwächeres Wirken eines Zeiteindruckes auch innerhalb der einzelnen Generationen. Es ist natürlich von wesentlichen Folgen, ob ein Dichter in den Jahren der Entwicklung, also in der Zeit vom achtzehnten bis zum achtundzwanzigsten Jahre, unter besonders starken, oder besonders schwachen Zeiteindrücken gelebt hat. Stand der Dichter in seiner Werdezeit unter s c h w a c h e n wirtschaftlichen, sozialen oder politischen Eindrücken, so ist die Möglichkeit sehr wohl vorhanden, daß er neue Eindrücke aufnimmt, daß er sich fortentwickelt; stand ein Dichter in seiner Jugend unter

starken Zeiteinflüssen, so kommt er von diesem starken Eindruck nicht los, auch wenn später ganz andere Wirkungen an ihn herantreten.

Bei dem Kommen und Gehen einer Generation handelt es sich auch nicht um das Aufsteigen einer durchaus gleichgefügten Masse, sondern man muß innerhalb einer Generation einzelne Schichten von ganz verschiedener Beschaffenheit unterscheiden. An dem Bild eines Auf- und Grundrisses eines ungeheuren Gebirges kann man sich dies klar machen. Der praktische, d. h. politische und wirtschaftliche Grundriß einer Generation kann der gleiche sein, aber der Aufriß, die senkrechte Gliederung über der gleichmäßigen Grundfläche, wird eine andere im Tal, eine andere auf den Vorbergen, eine andere auf den Gipfeln des Gebirges sein. Wer von den geistigen Höhen in die geistigen Täler hinabsteigt, der findet, daß in Talgegenden einzelne Werke noch ein Licht ausstrahlen, das für die Emporgestiegenen auf den Höhenzügen des Zeitgeschlechts erloschen ist. Friedlich erhalten sich nebeneinander literarische, politische, sittliche und religiöse Anschauungen, die durch viele Menschenalter voneinander getrennt sind. Es gibt Kulturschichten, in denen überhaupt, man kann sagen jahrhundertelang, die nämlichen Dichter und Schriften lebendig sind und nie erlöschen. Mit Recht hat man dabei an Gellert erinnert. Gellert ist heute für die Mehrheit der auf den Höhen Wohnenden geschichtlich, aber er wird in tiefer gelegenen Schichten kaum je ganz geschichtlich werden, wenigstens der Fabeldichter Gellert nie. Schillers Dichtung fängt in einzelnen Teilen bereits an, für die literarisch Verfeinerten geschichtlich zu werden; gleichwohl sind Gellert und Schiller für einen großen Teil des Volkes noch lebendig; ja eine große dunkle, in Tal und Niederung wohnende Masse breitet sich darunter aus, die noch nicht vorgeschritten ist, Schiller zu genießen.

Wie man innerhalb einer Generation auf die Verschiedenheit der Schichten zu achten hat, so muß man auch auf die Verschiedenheit der Landschaften in Hinsicht auf den geistigen Fortschritt achten. Die einzelnen Gaue und Landschaften Deutschlands verhalten sich literarisch merkwürdig verschieden. Dazu kommt namentlich in neuerer Zeit der Einfluß der Großstädte. Daß die deutsche Schweiz so ganz andere Dichter hervorgebracht hat als Deutschöstreich und die Landschaften des deutschen Alpenlandes, das hängt ohne Zweifel u. a. auch mit der Tatsache zusammen, daß die deutsche Schweiz, die in Zürich ihre geistige Hauptstadt besitzt, doch zahlenmäßig keine einzige wirkliche Großstadt aufzuweisen hat. Wie das Landschaftliche die Individualität bestimmt, kann man an zwei Dichtern sehen, die gleichzeitig schufen, aber sehr verschieden waren: an Friedrich Spielhagen und an Ludwig Anzengruber. Spielhagen im Norden war preußischer Fortschrittsmann, großstädtisch, Berlinisch, in technischer Beziehung französisch. Anzengruber im Süden war so liberal wie Spielhagen, doch ohne eigentliche Parteifärbung; er war ursprünglicher als dieser, volkstümlicher, herzlicher in seinen nahen Beziehungen zur Natur. Oder wie verschieden tritt das Landschaftliche in zwei lyrischen Talenten wie Annette von Droste und Mörike hervor! Die Menschen sind so wunderlich veranlagt, daß man gar nicht Erklärungen genug für die Verschiedenheit ihrer Entwicklung geben kann.

Das Gesetz der wiederholten Pubertät

Die rastlose, verschwenderisch Keime ausstreuende Natur ist jedoch nicht so gerecht, daß jeder Dichter stets in die Zeit hineingeboren wird, in die er gehört. „Man kann sagen, ein jeder dürfte, um zehn Jahre früher oder später geboren, ein ganz anderer geworden sein, was seine eigene Bildung und Wirkung nach außen betrifft“ (Goethe). Die Zeitumstände, unter denen ein Dichter geboren wird, sind für den Dichter das Schicksal schlechtweg; sie sind die Ketten, die er trägt und die er nie los wird, und sein ganzes Schaffen ist nur ein Tanz in diesen unsichtbaren Ketten. Die Zeit, sagt Hebbel, prägt jedem ihrer Erzeugnisse ihr Monogramm auf, im schlimmen Fall als Stigma, im guten als Glorienschein. Grillparzer macht das scherzende Epigramm:

„Den Himmel hätte das Talent hienieden schon auf Erden,
Könnt' zehen Jahr' nach seinem Tod es erst geboren werden.“

Das Geburtsjahr ist bei der Zugehörigkeit zu einer Generation wohl von äußerster Wichtigkeit, doch ist es für den überschauenden Betrachter nicht unbedingt ausschlaggebend. Es kommt sehr darauf an, wie lange sich ein Dichter die Empfänglichkeit erhält, auch darauf, wie lange er braucht, um sich künstlerisch zu entfalten. Das lehren uns F. Vischer und mehr noch Theodor Fontane. Geboren 1819, war Fontane um 1850 im Rahmen der dritten Generation nicht viel mehr als eine Durchschnittserscheinung, wendete sich in seinen besten Mannesjahren von der Dichtung ab, schritt fast ohne künstlerische Wirkung durch die vierte Generation und war fast ein Sechziger, als er im Zug der fünften Generation seine realistischen Romane und damit seine Hauptwerke schuf. Ähnlich bei Grillparzer und Tieck, in höchstem Grad aber bei Goethe. Und dieser gibt, indem er eine Fülle von Licht über diese Frage verbreitet, auch die rechte Erklärung dafür. Am 11. März 1828 begründete er im Gespräch mit Eckermann die merkwürdige Verjüngung genialer Naturen durch eine Art von Seelentheorie:

„Geniale Naturen erleben eine wiederholte Pubertät, während andere Naturen nur einmal jung sind. Jede Entelechie (Seele) nämlich ist ein Stück Ewigkeit, und die paar Jahre, die sie mit dem irdischen Körper verbunden ist, machen sie nicht alt. Ist diese Entelechie geringer Art, so wird sie während ihrer körperlichen Verdünstung wenig Herrschaft ausüben, vielmehr wird der Körper vorherrschen, und wie er altert, wird sie ihn nicht halten und hindern. Ist aber die Entelechie mächtiger Art, wie es bei allen genialen Naturen der Fall ist, so wird sie bei ihrer belebenden Durchdringung des Körpers nicht allein auf dessen Organisation kräftigend und veredelnd einwirken, sondern sie wird auch, bei ihrer geistigen Übermacht, ihr Vorrecht einer ewigen Jugend fortwährend geltend zu machen suchen. Daher kommt es denn, daß wir bei vorzüglich begabten Menschen auch während ihres Alters immer noch frische Epochen besonderer Produktivität wahrnehmen; es scheint bei ihnen immer einmal wieder eine temporäre Verjüngung einzutreten, und das ist es, was ich eine wiederholte Pubertät nennen möchte.“

Dieser Verjüngungsvorgang ist von höchster Bedeutung für alles literarische Schaffen; das Gesetz der wiederholten Pubertät der Talente und Genies ist als notwendiger Bestandteil in die Generationslehre einzufügen. Denn nur diese wiederholte Pubertät erklärt das Schaffen von Tieck, Grillparzer, Hebbel, Heine, Gottfried Keller, Fontane, Tolstoi, Ibsen und Strindberg, erklärt das gewaltige Wirken von Kant, der mit 57 Jahren sein Hauptwerk, die Kritik der reinen Vernunft schuf, erklärt das Wirken von Alexander von Humboldt, der als Achtzig-

jähriger den Kosmos schrieb, von Darwin, Bismarck und vielen anderen. Eine wiederholte Pubertät findet sich aber keineswegs nur bei ganz großen Erscheinungen; Eduard von Bauernfeld z. B. ist ein Beweis für wiederholte Pubertät auch bei mittleren Talenten.

So bestimmt das Geburtsjahr nur im allgemeinen die Zugehörigkeit eines Dichters zu einer Generation, völlig entscheidend aber ist es nicht. Nur einige der merkwürdigsten Beispiele der Abweichung von der gewöhnlichen Regel seien herausgegriffen: Heine, Büchner, Anzengruber, Raabe, Sudermann. Heines Stellung in der Entwicklung ist, vom Generationsstandpunkt aus betrachtet, geradezu einzig. Heine ist zugleich Vorläufer, Bahnbrecher, führendes Talent einer neuen Kunstbehandlung. Das wäre an sich nicht so merkwürdig; aber während Heine der alten Romantik den Todesstoß versetzt und mit allen Mitteln seiner Kunst danach ringt, die Kämpfe der Gegenwart in die Dichtung zu bringen, bleibt er im Herzen Romantiker, und so schreibt er 25 Jahre nach seinem ersten Angriff gegen die Romantik den Atta Troll, das letzte freie Waldlied der Romantik (1845). So ist dieses merkwürdige Talent Zerstörer und zugleich letzter Verkünder und Vollender der romantischen Kunstbehandlung. In bescheidener Weise ist auch der Freiherr von Zedlitz zweimal, mit den Totenkränzen 1828 und mit dem Waldfräulein 1843, Verbindungsglied zweier Generationen gewesen.

Vorgeborene und Nachgeborene

Ganz ohne Zweifel gibt es auch viele Zufrühgeborene und Zuspätgeborene. Man könnte darin einen Einwand gegen die Richtigkeit der Generationslehre finden. Das Gesetz der Entwicklung muß doch für alle ausschlaggebend sein; es kann keine zu früh oder zu spät Geborenen geben. Ich verweise nur auf ein Beispiel in der Natur. Es gibt Frühblüher, die sich um den Kalenderanfang des Frühjahrs nicht kümmern und nur unter dem Schnee des Januar blühen, und in warmen Spätherbsttagen sehen wir die schon entlaubten Kastanienbäume zum zweiten Male ihre dicken klebrigen Knospen bilden. Das Leben und die Natur sind zu vielgestaltig, als daß nicht auch Ausnahmen in ihnen einen Platz haben müßten. Von den Vorgeborenen weiß die Literaturgeschichte im allgemeinen nicht viel: sie welkten meist in Jünglingsjahren dahin, ehe sie überhaupt zur Entfaltung kamen. Dennoch gibt es einige Beispiele: Kleist, Grabbe, Büchner gehören hierher. Namentlich Georg Büchner ist im höchsten Grade das Beispiel eines Vorgeborenen. Ihn, den Naturalisten, Sozialisten, Deterministen, hatte die Natur sozusagen um sieben Jahrzehnte zu früh hervorgebracht. Die Form Georg Büchner, die schon 1837 zerbrach, lebte erst um 1890 in einem jungen Zeitgeschlecht von Naturalisten, Sozialisten und Deterministen wieder auf und gelangte nun erst wirklich zum Durchbruch. Anzengruber (gest. 1889) ist nicht bloß, wie man meint, als Fünfzigjähriger zu früh gestorben, gerade als sich die Pforte des Ruhms ihm öffnete; er hat zwei Jahrzehnte zu früh gelebt. Die Generation, die ihn geboren, erkannte ihn zu spät oder gar nicht; die Generation, die ihm folgte, trug ihn erst zu der Höhe des Ruhms. Andererseits kann es auch geschehen, daß ein Dichter, der nach dem Geburtsjahr der jungen Generation zuzuzählen wäre, doch innerlich der älteren Generation angereiht werden muß. Hermann Sudermann z. B. (geb. 1857) gehört nicht, wie es scheinen möchte, in die fünfte Gene-

ration, die um 1889 auftritt und deren Haupterscheinung Gerhart Hauptmann ist, sondern in die vierte Generation, in die Nachbarschaft Spielhagens, Lindaus und Felix Philippis.

Wie es Vorgeborene gibt, so gibt es auch Nachgeborene. Der Zufall der Geburt verkümmert, zerstört oder hemmt oft edle dichterische Kräfte.

„Man stelle sich vor, Raabe wäre ein Menschenalter früher aufgetreten, wäre unmittelbar auf Jean Paul gefolgt, hätte E. Th. A. Hoffmann, Arnim und Brentano berührt; seine Bücher wären erschienen, als deutscher Mondschein und deutsche Altertümer Mode waren, oder vielmehr nicht Mode, sondern ein wirklich poetisches Bedürfnis und geistig politische Erlösung bedeuteten, als die Romantiker das Wesen des Humors zu erkennen suchten, die Welt für Sterne, Goldsmith und Cervantes schwärmte, und das Geschlecht Werthers noch längst nicht ausgestorben war; zu dieser Zeit wäre Wilhelm Raabe vermutlich mit einem Ruck in die vorderste Reihe deutscher Dichter gerückt. Der Zeitanschluß wäre sofort hergestellt und nicht so leicht wieder aufgehoben, auch nachdem Raabe längst seiner Zeit über die Köpfe gewachsen wäre. Man hätte in ihm so etwas wie die Erfüllung seiner literarischen Epoche gesehen."

Doch nicht bloß Dichter, auch Einzelwerke können um zehn, zwölf oder mehr Jahre zu früh oder zu spät auf die Welt kommen. Man denke an Kleists Hermannschlacht, die im Jahr 1809 um vier Jahre zu früh, oder an Grillparzers König Ottokar, der 1825 um 10 Jahre zu spät kam. Man denke an die Jüdin von Toledo; man denke an Büchners Woyzek, man denke auch an Kleists Penthesilea. Trifft dies Los wie hier große Dichter und große Schöpfungen, so ist von allen Schicksalen das Los der Unzeitgemäßen am tragischsten.

Die tiefste Wurzel aller Dichtung ist das Volkstum

Doch die tiefsten Zusammenhänge der Dinge erkennt man erst durch das letzte Gesetz der Generationen: alle Entwicklung der Kunst beruht im Spiel der Kräfte der Bewegung und der Beharrung auf dem Boden des Volkstums.

Der ewig gleichbleibende Charakter der deutschen Landschaft, das deutsche Volkstum, der deutsche Geist, das deutsche Gemüt, die nun durch ein Jahrtausend sich hinziehende und in ihren letzten Tiefen unergründlich bleibende deutsche Weltanschauung sind der stetige, dauernde, beharrende, der nährende Grund aller Generationen. Im Literaturtreiben der letzten Jahrzehnte hat die Welt jede aufspringende neue literarische Mode als unverhältnismäßig wichtig angesehen und den Einfluß namentlich des Fremdländischen überschätzt. Man ist dadurch in eine zersplitternde Betrachtungsweise geraten; man hat überall Einflüsse, Quellen, fremde Richtungen und die künstlichsten literarischen Moden erblickt und hat darüber nichts Geringeres als das Natürlichste, das Wesentliche, den unerschütterlichen Untergrund deutschen Lebens und Geistes: das Volkstum, fast vergessen. Nicht von dem Sozialismus, nicht von dem Fortschreiten der Naturwissenschaft, nicht von der Ausbreitung der Technik kann unser Schrifttum die Gewähr seiner Dauer und die Kraft der Erneuerung in Zukunft empfangen. Denn unter der verhältnismäßig dünnen Schicht unseres Kulturlebens ruht fest und sicher die breite Schicht des Volkslebens.

„Da flutet das Leben langsamer, bedächtiger, gleichmäßiger dahin als das Kulturleben. In der untersten Tiefe des Volkslebens aber gelangen wir zu einer Daseinsschicht, bei der weit mehr von einem Beharren als von einem Fluß zu reden ist. Das sind die Schichten,

wo sich, nur wenig bemerkt, aber darum nicht weniger bestimmt, seit Jahrtausenden das Leben der deutschen Volksseele, das Gemütsleben unserer Nation abspielt mit seinen uralten Sagen, Liedern, Märchen, seinem Glauben und Aberglauben, dem Niederschlag aus dem Kindheitsalter der Nation. Da ist die Schicht, wo Beständigkeit, ewiges Beharren sich findet, uralter, unentreißbarer Besitz und Charakter. Und obwohl dem Blicke der Welt meist entzogen und unbewußt wirkend, steht diese unterste Daseinsschicht, auf der alle andern sich aufbauen, in ununterbrochenem Kräfteaustausch mit den Oberschichten. Erhält sie auch manche Nahrung von den über ihr liegenden Schichten, so steigen doch dafür unendlich viel mehr Kräfte aus ihr hinauf an die Oberfläche' (Julius Sahr).

Die beharrende Kraft unseres Deutschtums: in ihr liegt der ewige, heilige, jugendfrische Nährboden der Kunst, in ihr die Brunnenstube der Generationen. Und dies Beharren, dies starke Leben des „unsterblichen Volkes" (Immermann) ist dem ewigen Wechsel sozialer, literarischer und politischer Anschauungen gegenüber ein Segen. Die Dichtung, die im innigsten Anschluß an das Volkstum entstanden, dem Volkslied oder mindestens der Volksseele nahe steht: die Poesie, die nie eigentlich Mode war und nie Mode wird; die Poesie, die nie und nimmer eine einzelne Zeit überschattend und beeinflussend dasteht, aber dafür die Gewähr der Dauer und der Echtheit in sich trägt — sie bildet die Grundschicht unseres Geistes- und Literaturlebens, aus der der jüngeren Dichtung und den jungen Talenten stets neue Kräfte zuströmen.

Der Wechsel der literarischen Generationen

Vorläufer

Eine neue Generation meldet sich zunächst durch Vorläufer an. In der Lyrik und in dem Roman, als den beweglichsten Dichtformen, zeigt sich gewöhnlich zuerst der Wandel der Zeiten. Ein rätselhafter Klang ertönt; man weiß nicht woher; eine neue Idee wird in das poetische Stilleben geschleudert, ein hervorragender Dichter der älteren Richtung wird plötzlich in anderer Beleuchtung gesehen, eine Wahrheit, die für die älteren feststand, erschüttert, eine Seite des Lebens, die die älteren bisher gar nicht oder nicht genügend erkannten, entdeckt. Nicht immer hebt der Wandel einer Generation mit Sturm und Wetterwolken an; es gibt auch leise Übergänge von einem Zeitgeschlecht zu einem anderen. Stürmische, heftige Übergänge waren 1798, 1835 und 1889; sanfte, allmählich rieselnde Übergänge waren 1850 und 1865. Doch stets tauchen die neuen Ideen und Töne zuerst vereinzelt auf, wie Rufe der in Wehen liegenden Zeit. Sie sind hervorgegangen aus tieferlebter Not, oft aus krankhafter Verstimmung. Die ersten, die das Nahen eines neuen Zeitalters fühlen, sind von ihrer Aufgabe wie hingenommen. Es ist grundfalsch zu glauben, der Sturz einer alten Kunstanschauung sei vor allem auf Ruhmsucht einzelner oder auf poetische Unfähigkeit in den alten Formen etwas Großes zu schaffen, oder auf kühle Berechnung einzelner zurückzuführen. Wohl verbindet sich mit der Bewegung gar leicht manch unrein-egoistisches Element. Aber nur die neue Richtung wird sich durchsetzen, die aus elementaren Antrieben aufsteigt, und die geboren ist aus wirtschaftlich, politisch, sozial und philosophisch-religiös vorbereiteten und verwandelten Zuständen; sonst ist die neue Bewegung wie eine Wurzel, die in der Luft hängt und verdorrt.

Nur selten kommt es vor, daß die Vorläufer einer neuen Generation ihre neuen Ideen auch wirklich in poetisches Leben umsetzen. Meist werden die Vorläufer mitten in ihrer Entwicklung durch materielle oder literarische Hindernisse gehemmt. Doch mit oder ohne Absicht greifen andere, von der gleichen Not wie sie getrieben, die neuen Ideen auf, die jene gefunden haben und bilden sie weiter aus. Denn die Vorläufer lösen nur das dunkelste, das dichteste Band, das eine Generation um die Augen geschlungen trug, zeigen nur das allgemeinste, noch verschleierte Ziel. Aber um die Vorläufer sammeln sich all die, die gleich ihnen vom Werdegeist, von der sehnsüchtigen Frühlingsstimmung, von einem gewissen Jugendabscheu vor dem Alten ergriffen sind. Ein Raunen entsteht, eine Bewegung, eine Neigung zum Bewundern und Bezweifeln zugleich. Eine Ahnung großer Dinge durchschauert die Jugend, ein Vorgefühl hoher Bestimmung, unermeßlicher Vervollkommnung. In jugendheißem Gespräch, in kleinen Zeitschriften, in der Stube des Studenten, in Kaffeehäusern, in Briefen, Broschüren, Zeitungen, lyrischen Almanachen, in kühn entworfenen Romanen und Dramen, die zum überwiegenden Teil handschriftlich bleiben, kündet sich das Neue an. So kommen zugleich und an vielen Orten die am weitesten Vorgeschrittenen zum Bewußtsein ihrer Gemeinsamkeit. Froh erstaunt sehen sie, daß ihrer viel mehr sind, als sie gedacht haben.

Wahrheit und Irrtum ist in solchen Zeiten stets unauflöslich miteinander vermischt. Man hat gesagt und in mehr als einem Fall bewiesen, daß vom überschauenden Standpunkt aus das Drängen, Stürmen, Verspotten und Zertreten des Alten, dies Suchen nach Neuem sehr unreif und daher im Grunde genommen sehr überflüssig war, wenn sich die Jugend nur Zeit und Mühe genommen hätte, anzuknüpfen statt zu zerreißen. Doch hat Schiller in seinen philosophischen Briefen recht, wenn er sagt, daß wir selten anders als durch Extreme zur Wahrheit kommen. Ja, es ist so, wie die objektiv Urteilenden sagen: das Lebendige, Starke, Echte, das die Jugend erstrebt, ist im letzten Grunde bei den großen älteren Dichtern schon da, und die Jugend ist nur darauf aus, das Land der Poesie zum zweiten, vierten, nein, zum vierzigsten und fünfzigsten Male zu entdecken. Doch nur d i e Wahrheit, die erlebt, nur d i e Poesie, die in Schmerz und Sehnsucht im Künstlerherzen neugeboren wird, macht frei, lebendig und stark.

Zwei Beispiele mögen dies bezeugen. Im Jahr 1841 dichtete Robert Prutz:

„Ihr könnt uns nicht verstehen — Und wir nicht euern Rat: — Wohlan, so laßt uns gehen — Ein jeder seinen Pfad — Ihr legt die Stirn in Falten — Ihr nennt euch selbst die Alten — Die Nüchternen, die Kalten — Und wir sind jung, und wir sind frisch — Und wir sind rasch und wir sind frisch — Das kann nicht Frieden halten —“ und ein halbes Jahrhundert später 1914 schreibt Ina Seidel das Lied Deutsche Jugend: „Wir wußten nicht, wozu wir blühten — Und Jugend schien uns Fluch und Last — Ein Fest, an dem wir nicht erglühten — Man trank, man ging, ein satter Gast — Und unser Blut schlich dick und träge — Wir hatten allzu blanke Wehr — Wir hatten allzu glatte Wege — Wir hatten keine Lieder mehr — Drum jauchzen wir in diesen Tagen — Drum sind wir trunken ohne Wein — Drum dröhnt's aus der Trommeln Schlagen — O heilig Glück, hent jung zu sein!“

Übergangszeiten

Aber es gibt auch Generationen, die durch m i l d e Gewalten zur Herrschaft kommen. Sie machen ebenso nachdrücklich Revolution wie die anderen, aber mit Rosenöl und Lavendel. Sanft und leise ist dann der Übergang. Das ge-

schieht besonders in Zeiten, in denen sich das nationale Leben in praktischen Interessen übermäßig sammelt und eine gewisse Blutleere auf literarischem Gebiete hervorruft, also unmittelbar v o r oder n a c h großen Umwälzungen politisch-wirtschaftlicher Art. Das sehen wir im Jahre 1850. Da war die ältere Generation durch die Kämpfe von 1840 bis 1849 nicht bloß politisch, sondern auch poetisch erschöpft und abgenützt. Die Jugend brauchte, was die Literatur betrifft, kaum zu kämpfen; sie siegte durch ihr bloßes Auftreten, denn sie brachte, wonach sich nach den zermalmenden Kämpfen der Revolutionszeit alle sehnten: Entfernung von allem Politischen, Schönheit, Ruhe, Klarheit, Harmonie.

Anders und doch ähnlich war es Mitte der 60er Jahre, als sich eine neue Generation der Herrschaft bemächtigte. Da stand die Nation, Mann an Mann, vor den großen Kämpfen der politischen Wiedergeburt, da war die Nation außerdem von ihren neuen gewaltigen wirtschaftlichen Aufgaben derart in Anspruch genommen, daß sie mit minderer Aufmerksamkeit den literarischen Veränderungen folgte. Ruhig, in voller Ordnung, mit wehenden Fahnen und klingendem Spiel, zog ohne Schwertstreich durch das e i n e Tor der Festung die frühere literarische Besatzung von dannen, und durch das andere entgegengesetzte Tor rückte die n e u e literarische Besatzung herein.

Eine ganz eigentümliche Art des Übergangs zeigte sich etwa 1910 bei dem Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus. Da gab es keinen eigentlichen Angriff, da gab es im Grunde auch keinen Sieg. Mit der impressionistischen Kunst war es zu Ende, das fühlte man allgemein. Das Rad hatte sich gedreht; etwas Neues war zu erwarten; aber an einer gewissen Mutlosigkeit und Lethargie lief sich die neue Bewegung matt. Aus der Sorge der älteren Generationen, sich vor der neuen Kunst zu blamieren, wie man sich einst im Fall Wagner, im Fall Zola, im Fall Liebermann blamiert hatte, aus der Angst des modernen Menschen, in Kunstangelegenheiten rückständig sein zu können, und später, nach der Staatsumwälzung von 1918, auch aus politischen Gründen, legte man der expressionistischen Kunst fast keine Hindernisse in den Weg. Man mochte die alte Kunst des Impressionismus nicht mehr, aber die neue des sogenannten Expressionismus mochte man auch nicht. Der Erfolg war für die junge Kunst gar nicht günstig. Sie erstarkte zu wenig am Widerstand; sie lief wie ein hemmungsloses Rad bergab. So ging an der Scheu und Gleichgültigkeit der älteren Generation ein guter Teil der Spannkraft der neuen Jugend von 1910 verloren.

Wo sich aber die ältere Generation ernstlich zur Wehr stellt, die Wälle der Festungen bemannt, die Fehde, den Kampf, die offene Feldschlacht annimmt, da geht es rauher und ungestümer zu. Im Sturmlauf stürzt sich die jüngere Generation auf die ältere Generation und wählt sich mit Vorliebe die Modepoeten und konventionellen Dichter als Ziel ihrer Attacken, denn Revolutionsheere und junge Generäle brauchen bekanntlich schnelle und leichte Siege. Die junge Generation nimmt in begreiflicher Selbstüberhebung die rasch niedergeworfenen Modepoeten für den Kern der g a n z e n Generation, sieht in den älteren Poeten nichts als Schwächlinge, verschwendet an sie die spitzigste Kritik, die giftigste Satire, schlägt jammernd die Hände über einen literarischen Elendszustand zusammen, den sie in dieser Einseitigkeit erst künstlich geschaffen hat, verschweigt, vergißt und datiert zurück, was Tüchtiges in der älteren Generation lebt. Nichts wird geachtet; der

junge Wieland, der literarische Genosse Kleists, hielt im Jahre 1801 seinen eigenen Vater für keinen Dichter mehr; August von Herder, der Schmerzenssohn des Vaters, wendete sich von ihm weg und der Lehre Fichtes, Baaders und der Naturphilosophen zu; Schiller wurde auf der Höhe seiner Kunst von den Jenaer Romantikern mit Hohn überschüttet; Goethe dagegen ward als die Inkarnation der Poesie über die Maßen gepriesen. Aber kaum ein Menschenalter vergeht, und Heine nennt den Romantiker Tieck einen alten Hund, dem die Zähne aus dem Munde gefallen sind; 1827 verspottete die Jugend Goethe, den Genius des Jahrhunderts, als den Zauberer im elfenbeinernen Turm, der sich statt mit den Fragen des Tages mit Affenknochen, Farbenlehre, Wolkenlehre, Komödianten und Kunstspielsachen beschäftige; Börne schrieb die Worte: „Dieser Goethe ist ein Krebsschaden am deutschen Körper; seit ich fühle, habe ich Goethe gehaßt, seit ich denke, weiß ich warum.“ Und Theodor Mundt rühmte sich 1834 laut: „Der Zeitgeist zuckt, dröhnt, zieht, wirbelt und hambachert in mir; er pfeift in mir hell wie eine Wachtel, spielt die Kriegstrompete auf mir, singt die Marseillaise in all meinen Eingeweiden und donnert mir in Lunge und Leber mit der Pauke des Aufruhrs herum.“ In flammendem Zorn schrieb damals Ludwig Tieck über die Jugend: „Unsere heutige, kritische Jugend ist die liederlichste, frechste, aufdringlichste Dirne, die es je gegeben. Sie sollte abgeschossen werden, denn sie verbreitet Pest durch die ganze Erde.“ Lächelnd gedenkt man eines Wortes des alten Goethe:

„Tretet nicht so mastig auf
Wie Elefantenkälber.“

Doch auch die jungen erobernden Götter altern und erleben ein Ende ihrer Macht. Heine wird 1845 in Paris von dem jungen Lassalle besucht. Heine stand auf der Höhe der Macht, war der gefürchtetste Schriftsteller, dessen Peitsche vom Apennin bis nach Hamburg reichte; Lassalle war damals nur ein einfacher, zwanzigjähriger Student der Philologie und Philosophie. Trotzdem: der alternde Heine erkennt in ihm das Wesen einer neuen Generation; er erschrickt vor Lassalles genialer Unverschämtheit, er (Heine) fühlt sich überflügelt und endgültig unter die Alten versetzt. Er schreibt an seinen Freund Varnhagen: „Wir, die Alten (er war 47jährig), beugten uns demütig vor dem Unsichtbaren, haschten nach Schattenküssen und blauen Blumengerüchen, entsagten und flennten und waren doch vielleicht glücklicher als jene harten Gladiatoren, die so stolz dem Kampftod entgegengehen. Das tausendjährige Reich der Romantik hat ein Ende, und ich selbst war sein letzter und abgedankter Fabelkönig.“

Und das Schauspiel, das sich hier zeigt, geht durch die gesamte Literatur. Um 1886 rufen die Jüngsten, die Conrad, Bleibtreu, Alberti: „Die Celebritäten der älteren Generationen (Spielhagen, Geibel, Heyse, Freytag) sind nichts als eingefangene, gezähmte und dressierte Löwen, die im Zirkus der bürgerlichen und politischen Wohlanständigkeit poetische Reiterkunststückchen machen.“ „Der halbe Schiller — Dreiviertel der deutschen Moral — und unsere gesamte liberale Politik müssen umgeschrieben werden.“ Höhnisch spricht Bahr von den Jubelgreisen mit dem Podagra der Berühmtheit: „Alle Jahre, alle Jahre zweimal fange ich Soll und Haben an, und niemals bin ich noch ans Ende des ersten Bandes gelangt, lieber spiele ich noch mit meiner tauben Großmutter Besigue.“

Und wie Gustav Freytag, so ging es in der Revolution der Literatur von 1889 auch den anderen Berühmtheiten. Die alte Kunst, die alte Richtung, die alte Dichtung wird gründlich verachtet. „Für die Warzen der drei alten Frauen in der Kirche, die Leibl gemalt hat, gebe ich den ganzen Raffael", sagt ein naturalistischer Maler in einem Bleibtreuschen Roman. „Der Tod des größten Helden steht hinsichtlich der künstlerischen Verwertbarkeit auf gleicher Stufe mit den Geburtswehen einer Kuh", prahlt Konrad Alberti. „Wir haben in den letzten Dezennien (vor 1884!) weder eine moderne, noch eine deutsche, noch überhaupt Lyrik besessen", schnaubt Karl Henckell. „Wer heut' nicht in Prosa schreibt, zeigt schon an sich, daß er kein großer Dichter ist." „Wie nennt man Mittelmäßigkeit? Reife. Was heißt Genie? Sturm und Drang." „Zola sans phrase", jubelt Bleibtreu. „Ich habe Germinal, das größte Buch der Gegenwart, gelesen." Und endlich das köstliche Diktum von Konrad Alberti: „Heyse lesen, heißt ein Mensch ohne Geschmack sein; Heyse bewundern, heißt ein Lump sein." Ein Jahrzehnt oder zwei vergehen. Wieviele wissen noch von Alberti?

„Laßt nur die Erde eine Zeitlang kreisen —
Eh' Ihr es denkt, liegt Ihr im alten Eisen."

Die Pfadsucher

Nach manchem Jahr und manchem Tag, wenn die Mehrheit der literarischen Jugend von den neuen Ideen ergriffen ist, kommen d i e Männer, die ich in meiner Literaturgeschichte die literarischen Pfadsucher nenne. Bald schreiten Dichter, bald schreiten Kritiker, bald beide gemeinsam auf den neuen Bahnen voran. Sie gehen meist als Nachahmer von den Großen der älteren Generationen aus, geraten persönlich oder kritisch in einen Gegensatz zu den bisherigen Vorbildern und werfen sich nun mit Ungestüm in die neue Bewegung. Dies taten Wolfgang Goethe und Friedrich Schlegel so gut wie Karl Gutzkow, Hermann Conradi und Gerhart Hauptmann. Offengestanden: die Jungen verstehen meist die Alten nicht, und die Alten verstehen meist die Jungen nicht. Der junge Goethe schrieb 1771 nach der Bekanntschaft mit Shakespeare: „Als mir klar geworden war, wieviel Unrecht die Herren der Regel in ihrem Loch angetan hatten, wieviel freie Seelen noch darin sich krümmten, da wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt und nicht täglich gesucht hätte, ihre Türme zusammenzuschlagen."

Ein anderes Urteil: Um 1790 klagten die Alten, daß die goldene Zeit der Literatur vorüber sei, die Zeit der Uz und Gleim, mit Klopstock, Wieland und besonders Lessing an der Spitze; der Verfall zeige sich deutlich an der Kunstbehandlung Schillers und Goethes und vornehmlich an der Kantischen Philosophie. Nur ein Jahrzehnt vergeht, und Schiller hält den Vorläufer der Romantik, Jean Paul, für einen Menschen, der vom Monde herzukommen scheine. Ein neues Zeitgeschlecht erscheint 1797 und einem jungen Jenaer Studenten namens Rist entringen sich die Worte:

„Es war ein Drängen und Treiben wie im Frühling. Eine Ahnung großer Dinge durchschauerte die junge Generation und selbst die älteren ergriff ein Vorgefühl hoher Bestimmung ... Wann wird man so reine Begeisterung wiedersehen wie damals in den Herzen der unverderbten Jünglinge? Um ihre Ruhe war es geschehen, sie zogen den herrlichen Lichtern nach ... Eine langbekannte Welt, Natur, Vorzeit und Gegenwart schienen wie von

einem neuen Lichte verklärt... Es war eine gewaltige, eine chaotische Zeit, und wenn nicht die kämpfenden Elemente einander das Gleichgewicht gehalten hätten, so wären die besseren unter der Jugend alle zugrunde gegangen."

Und ganz ebenso war es, wie M. G. Conrad erzählt, in der Zeit um 1886: „Wir lebten damals in einer so glücklichen Erregung und Begeisterung als würde stündlich ein neues Pfingsten gefeiert, und wir waren voll des süßen Weines der neuen Kunst, die von den Alten und ewig Gestrigen als Schmutz- und Höllenwerk verrückter Dilettanten verhöhnt und verworfen wurde."

Als der junge Fouqué im Jahre 1803 nach Lauchstädt kam, als Schiller dort weilte, konnte er den großen Klassiker nicht so bewundern wie einst, denn schon hatte er die Lehren der Romantiker aufgesaugt: „Ein Gefolge von jungen Dichtern, Schriftstellern und Schauspielern umgab den Gewaltigen, lauschte seinem Wort, und der Streit war zu Ende, wenn er gesprochen. Ich erwiderte ehrerbietig, aber offen. Sofort witterten die Herren vom Gefolge in mir einen Ketzer aus der Schlegel-Tieckschen Schule. Schiller selbst kam mir sehr freundlich entgegen, aber ich fühlte durch die neue Richtung von ihm entfernt zu sein."

Ein reichliches Menschenalter später sagte der Maler Schwind in München zu einem Freunde über Werke der damals neuesten Richtung: „Findest Du in diesen Werken eine Jugend? Nein, und man sieht ihnen auch an, daß sie auch niemals eine Jugend gehabt haben." Es ist ein Gesetz des Lebens, daß jede Generation die Welt unter ihrem eigenen Gesichtswinkel betrachtet, und es ist so natürlich, daß sie eine unbewußte Erbitterung gegen die vorhergehende Generation hegt, die das Leben nicht im gleichen Lichte sieht wie sie.

Im Jahr 1911 ist Richard Voß im Theater in einer Neueinstudierung seiner Alexandra. Er sieht, daß die erste Parkettreihe von jungen Leuten eingenommen ist. „Das Stück fand beim Publikum den gewohnten Beifall, aber die Herren auf der ersten Parkettreihe widersprachen; sie unterdrückten ein Lachen bei den tragischen Szenen. Da wußte ich's denn! Ich wußte: es ist Zeit für dich zu gehen." Endlich ein Beispiel aus der Zeit nach dem Weltkriege. Der alternde Hermann Bahr (56jährig), der heiligmäßige graubärtige Eremit von Salzburg, empfängt 1919 den Besuch des jungen Werfel. Und dieser beginnt in heftigen Worten mit den „Alten", den Naturalisten usw. aufzuräumen. Simmend schreibt Bahr in sein Tagebuch: „Wo habe ich das nur schon gehört? Auch dieser neuen Jugend ist alle Konvention unerträglich, alles, was statt unmittelbarer Ausdruck des Lebens oder lieber noch, das Leben selbst zu sein, sich zwischen das Leben und den Menschen drängt. Ganz wie bei uns vor dreißig Jahren. Nur daß damals Geibel und Heyse das Klischee waren und jetzt sind's halt wir."

Nicht anders Arno Holz im Jahre 1921. Er spricht sich, nahe an die Sechzig reichend, über seine eigenen Altersgenossen und über die jüngsten dieser sehr herb aus: „Sehen Sie, der Kerl (Gerhart Hauptmann), der das Beste von mir hat, der ist heute der große deutsche Dramatiker. Stinkende Leichen, behängt mit den höchsten Orden, die himmeln sie an. Und mein Drama Ignorabimus? Schleich wollte darunter schreiben, für den Schillerpreis. Niemand hat's gespielt!"* Über die jüngsten, die Expressionisten und andere äußerte er sich: „Die Kerle können alle zusammen nischt. Poussieren den Pöbel, pfui Deibel." Und indem er eine Prachtausgabe des Phantasus, seiner 1899 erschienenen

* Die Buchausgabe erschien 1913 bei Carl Reißner in Dresden.

Gedichte dem Besucher zeigte: „Da, sehn Sie mal, wenn ich das in modernen Prosamist auswalzen würde, wo bliebe da die ganze Gesellschaft!"

*

Unter der schäumenden Oberfläche, die niemand für die Hauptsache ansehen sollte, geht die Wandlung der Anschauungen weiter. In der Werdezeit arbeiten zahllose Kräfte offen oder verborgen, schöpferisch oder kritisch mit. Es ist die große Opferzeit der poetischen Naturen. Auch die Stufenjahre der Literatur sind gefährlich. Ihnen fallen viele hoffnungsvolle Begabungen und blühende Menschenleben zum Opfer. Für den Ringenden, der eine neue Kunst schaffen will, weil er fühlt, daß er sie schaffen muß, hat noch stets das Leben die kälteste, schneidendste Seite gezeigt. Es sind Genies gestorben, ehe die Welt sie begriff. Niemand fragt nach denen, die am Wege sterben. Doch soll uns dies traurige Schicksal für die geschichtliche Betrachtung eine Lehre sein, daß wir in den Pfadsuchern und den Nachstrebenden Kämpfer und Vorposten sehen, bei denen wir die Brutalität des Ausdrucks wie die maßlose Überschätzung der eigenen Person aus der Kriegslage, in der sie sich befinden, entschuldigen müssen. Die Jugend glaubt aus Jugendlebensrecht stets gegen die Älteren das Recht des Absprechens, der härtesten Kritik zu besitzen, und ebenso regelmäßig pflegt die junge Generation gegen die Schwächen und Grenzen der eigenen Begabung blind zu sein; das Ich wird über die Allgemeinheit, das Wollen wird über das Können erhoben. In solchen Wendezeiten möchten die jungen Dichter wie die jungen Kritiker und Politiker am liebsten in einer unerhörten Sprache reden, um nur ja alles Herkömmliche zu vermeiden. Von sich aus datieren die jüngeren die Kunst; alles, was vorher geleistet worden ist, scheint ihnen nur eine Vorstufe für d i e Poesie zu sein, die mit ihnen beginnt.

In seinen Modernen Dichtercharakteren 1885 bricht bei Hermann Conradi der große Widerstand durch, das grandiose Protestgefühl gegen Unnatur und Charakterlosigkeit, gegen Ungerechtigkeit und Feigheit, die auf allen Gassen und Märkten gepflegt wird, gegen Heuchelei und Obskurantismus, gegen Dilettantismus in Kunst und Leben, gegen den brutalen Egoismus und erbärmlichen Partikularismus. Und im Charon, der Zeitschrift des Umstürzers Otto Zur Linde, heißt es 1906: „Uns trennt eine unermeßliche Ferne von dem, was man je auf Erden Kunst genannt hat; und es ist kein Wert-, sondern ein Artunterschied ... Du sollst dir kein Dogma machen. Nicht dir selbst. Und erst recht nicht deinen Mitmenschen. Sogar das Dogma von der Dogmenlosigkeit will ich nicht mehr gelten lassen. Es führt zum Bösen auch dieses." Tulifäntchen von Karl Immermann, der kleine komische Held, spricht den Sinn der ganzen Kampfzeit in solchen Wendepunkten aus:

„Widerspruch, Du Herr des Liedes!
Widerspruch, Du Herr der Welt!"

*

Ungerecht gegen die Vergangenheit m u ß ja zunächst jedes neue Prinzip sein; ungerecht gegen das Alter muß ja die Jugend sein; sie hat nun einmal für neue Gedanken eine große Empfänglichkeit, darin liegt ihr Recht, ihr Glück, ihre Bedeutung, ihr Schicksal, darin liegt auch ihre Unentbehrlichkeit für die Kultur.

Die Hand der Jugend und ihrer Pfadsucher ist wider jedermann, und so ist denn auch jedermanns Hand wider sie. In Hörsälen, Akademien, Schriftleitungen, Theaterdirektionen, Ämtern, am Hof, — denn auch die Republik hat ja einen Hof, — in allen Stellungen von Einfluß, Bedeutung und reicher Bezahlung sitzen noch die Vertreter der älteren Generation. Unter anderen sozialen, politischen, ästhetischen und ethischen Voraussetzungen aufgewachsen, sehen sie in der werdenden Literatur Niedergang und Verfall schlechthin. Mit allen Mitteln, die ihnen zu Gebote stehen, suchen sie die junge Generation abzuwehren. Da kämpfen die Älteren in reinster Überzeugung im Namen des „Idealismus", der „Schönheit", der „Sittlichkeit", der „ewigen Kunstgesetze", ja auch der „Nation", gegen die Neuerer, ihre Pfadsucher und Bahnbrecher und merken im Kampf für das Wahre, Schöne, Gute, Nationale gar nicht, daß die schönen Sachen, in deren Namen sie reden, inzwischen im Geist der Jüngeren ihre Bedeutung gänzlich geändert haben.

Aber auch im eigenen Lager der jüngeren Generation beginnt der Kampf. Nicht wenige fallen von der Sturmfahne ab; es sterben oft die Hoffnungsvollsten dahin; unter den Übrigbleibenden bilden sich Parteien, Konventikel, Gruppen und Grüppchen; eine Partei fällt über die andere her; eine sucht die andere zu überbieten, und über die Gemäßigten siegen — zunächst — die Radikalen. Doch in den Kämpfen gegen innere und äußere Feinde bilden sich die eigentlichen Ziele und Leitgedanken der neuen Generation immer klarer heraus. Das Extreme tritt zurück; die Bücher der Jungen mit ihrer frischen, herben Kraft und Urwüchsigkeit werden zuerst bloß bemerkt, dann wohlwollend erwähnt und endlich anerkannt; es kommen große äußere Erfolge; das Publikum sieht viel berechtigte Forderungen der Jungen ein, und indem das Publikum sich an die fremdartigen Erscheinungen gewöhnt, ändert es unwillkürlich seinen Geschmack und beginnt, seine Kunstanschauungen umzubilden.

Die mächtigste Helferin in solchen Werdezeiten ist die stärkste Willensbeeinflusserin der Menschheit: die Presse. Eine Fülle von neuen Zeitschriften entsteht regelmäßig in kritischen Zeitläuften. Von Lessings Literaturbriefen und Hamburgischer Dramaturgie, von Goethes Frankfurter Gelehrten Anzeigen, von Schillers Rheinischer Thalia und Horen zieht sich durch die Revolutionszeitalter der Literatur die Kette der neu entstehenden führenden Zeitschriften der Jugend über Athenäum, Europa, Phöbus, Trösteinsamkeit, über Cottas Literaturblatt, Hallesche Jahrbücher, Allgemeine Zeitung, Elegante Zeitung, Grenzboten, über Gegenwart, Gesellschaft, Magazin, Freie Bühne, Blätter für die Kunst, Charon, Pan, Insel, Neue Rundschau, über Weiße Blätter, Sturm, Junges Deutschland, Neue Schaubühne, Junge Welt, Brücke, Jüngster Tag und Silbergäule bis zu den Feuilletonspalten der großen Tageszeitungen.

Und wie in der Dichtung, so ist es auch in der bildenden Kunst, ja, hier ist der Wandel der Anschauungen vielleicht noch viel deutlicher zu erkennen. Auch in der bildenden Kunst sehen wir die kühnen Neuerer zuerst die Leute erschrecken. Von 1885 bis 1895 hießen die Neuerer: Liebermann, Uhde, Slevogt, Corinth, Thoma, Trübner, Klimt und Klinger. Um 1918 hießen sie: Nolde, Heckel, Schmitt-Rottluff, Kokoschka, Kirchner und Pechstein. Daß in diesen Künstlern die Zukunft sich melde, vermochten anfangs nur wenige zu glauben. Erst allmählich fanden die Kenner den Zugang zu der fremdartigen Kunst. Während das Publikum noch über Liebermann oder Nolde höhnte und lachte, während jeder Ankauf eines ihrer Bilder für eine öffentliche Sammlung auch

für billiges Geld den Widerstand der Akademien, den Unwillen der Behörden, Stürme der Entrüstung im Publikum erregte, stellte sich zunächst in engeren Kunstkennerkreisen das Urteil über diese Künstler und ihre Werke fest. Aber, so sagt Emil Waldmann, der Leiter der Kunsthalle in Bremen, der als einer der ersten in Deutschland die Werke der modernsten Meister kaufte, mit der öffentlichen Anerkennung ist es doch noch etwas anderes als mit der wortlosen Übereinkunft unter den Leuten vom Bau. „Wenn erst ein Dutzend Museen dergleichen Bilder kaufen, geht das Publikum langsam mit. Das erste Museum gilt als verrückt, das zweite als snobistisch. Aber bei Nr. 8 geben die Leute den Widerstand auf.“ Aus Furcht vor der Blamage oft mehr als aus Kunstverständnis. Indes: Die Richtung hat sich durchgesetzt.

Es wäre jedoch irrig zu glauben, daß ein für allemal die jüngere Generation künstlerisch höher stünde als die ältere. Mit dem Fortschritt ist es überhaupt eine eigene Sache. Wir sprechen im allgemeinen mit viel zu großer Sicherheit von einer Entwicklung der Welt von roheren und einfacheren zu höheren und vollkommeneren Daseinsformen. In tausend Fällen stimmt das nicht; aber ein Gewinn tritt bei dem Wechsel der Generationen doch tatsächlich dadurch ein, daß die Künstler der aufsteigenden Generation die Welt im Kunstwerk nicht nach Vorbildern, sondern so darstellen, wie sie und ihre Altersgenossen die Welt wirklich auffassen. Und sprechen wir von der jüngeren Generation, so dürfen wir nicht denken, daß es sich bloß um die Achtzehnjährigen, bloß um die Männer zwischen zwanzig und dreißig Jahren handelt. Es gibt auch Junge zwischen Vierzig und Fünfzig. Vischer, Anzengruber, Fontane beweisen es in der Dichtung. So waren, um auch ein Beispiel aus der bildenden Kunst zu nennen, die Maler, die man um 1895 die Jungen, die „Modernen“ nannte, fast sämtlich schon Männer mit ergrauenden Haaren: Manet und Degas in Frankreich, Liebermann und Uhde in Deutschland. Nicht der gestempelte Geburtsschein, sondern Aufnahmefähigkeit und Weltgefühl machen den Unterschied.

Die Talente und die Genies

Auf die Pfadsucher folgen die führenden Talente. In einigen Fällen sind die Bahnbrecher zugleich auch führende Talente. Die schwersten Kriegsjahre der Generation haben sie nicht mehr durchzumachen; schon winken ihnen Ehre und Einfluß in greifbarer Nähe; die Zeit hat ihre sänftigende Gewalt geübt; die ältere Generation wird zu Zugeständnissen geneigt; das neue Kunstideal ist theoretisch geschaffen und halbwegs anerkannt; es gilt nunmehr, das Ideal in Wirklichkeit umzusetzen. Die Sommerzeit beginnt; das Korn wird reif; die Früchte schwellen; die Rosen blühen. In langer Friedensarbeit leben die großen Talente der Vollendung ihrer Kunst. Sie fassen die einzelnen in der Generation bewußt oder unbewußt vorhandenen Gedanken zusammen, klären sie und bringen sie in schöne Formen, prägen ihnen das Mal ihres Geistes auf und zeigen der Generation das Kunstwerk, das ihrer Sehnsucht Ziel ist.

Nun kann es geschehen, daß aus der sommerlich reifen Generation ein Genie heraustritt.

Betrachtet man Talent und Genie nur als Stufenleiter eines und desselben Vermögens, nur dem Grad nach verschieden, so würden die Ausdrücke: großes außerordentliches Talent und Genie gleichbedeutend sein, was keineswegs der Fall ist. Es besteht zwischen Talent und Genie ein durchgreifender Art- oder Wesensunterschied. Der Begriff des Genies bezieht sich auf die Eigentümlichkeit und Neuheit der Auffassung, der Begriff des Talents auf die Fähigkeit des Wiedergebens und der Ausführung.

Einzelne Arten des Genies (Gestaltergeist, Schöpfergeist, Großgeist) ließen sich wohl unterscheiden, doch soll hierauf nur hingedeutet werden. So zeigt der alternde Grillparzer die ganz merkwürdige Art des schweigenden Genies. Es ist ganz unumstößlich, daß er zwischen 1837 und 1847 mit dem Bruderzwist in Habsburg und der Jüdin von Toledo seiner Zeit unendlich vorangeeilt ist, daß er das psychologische Charakterdrama, daß er das Drama ohne äußere Handlung schon Jahrzehnte vor Hauptmann und den Naturalisten geschaffen hat. Aber man wußte von diesem „heimlichen Mann", von diesem schweigenden Genie, das seine Werke im Pulte verschloß, sehr lange nicht, daß er eine Richtung, die gerade in die Öffentlichkeit trat, in aller Stille schon überwunden hatte. Lagen hier die Hemmungen des Genies in einer eigentümlichen Scheu vor dem Heraustreten, so lagen sie bei Herder und zum Teil auch bei Hebbel darin, daß der Schaffensdrang dieser Genies nicht das leichtfließende Organ zur Mitteilung besaß, das der Höhe und Weite ihrer Weltauffassung völlig angemessen war. Der Unterschied wird klar, wenn man z. B. den jungen Herder mit dem jungen Goethe vergleicht, oder wenn man den „kargen" Hebbel und den überquellenden Richard Wagner einander gegenüberstellt.

Das Genie ist nach Friedrich Schlegel organischer Geist schlechthin, im Gegensatz zum Verstand, den er mechanischen Geist nannte. Jean Paul nennt als erstes und letztes Kennzeichen des Genies die Anschauung des Universums. Schelling nennt das Genie die Idee des Menschen in Gott. Hebbel teilt die Schöpfer von Kunstwerken ein in Genies und Talente; der Unterschied, sagt er, liegt darin, daß das Talent nur Teile darstellt, das Genie aber das Ganze des Lebens, „das Genie vereint die Talente", das Genie ist der Mensch, in dem die Natur zu ihrer harmonischsten Ausbildung gekommen ist. Nach Schopenhauer sind die Genies die Leuchttürme der Menschheit, ohne welche sich diese in das grenzenlose Meer der entsetzlichsten Irrtümer und der Verwilderung verlieren würde. Für Friedrich Nietzsche erschien das Volk nur als ein Umweg zu dem Übermenschen. Grillparzer endlich sagt: Das Genie faßt einen großen Gedanken, das Talent fügt ihm eine Überzeugung oder das Gegenbild bei. Alle stimmen darin überein, daß das Genie eine Form der Verkörperung des absolut schöpferischen Vermögens sei. Im Sinn der Zellenlehre könnte man sagen: das Genie gehorcht einer inneren Kraft, die die gesamte Struktur der Pflanzenzellen ändert und die aus ihnen etwas grundsätzlich Neues hervorgehen läßt; das Talent bringt nur die vorhandenen Zellen zur Entwicklung, und so schafft es wohl andere Formen, d. h. andere Blätter, Blüten und damit notwendigerweise auch andere Früchte, aber immer nur aus künstlerischen Zellen von vorhandener Struktur.

Das Talent stellt, wie Hebbel vom literarischen Standpunkt aus sagt, nur die Teile, nicht das Ganze des Lebens dar. Das ist zum Beispiel, wechselnd

nach Zeit, Art und Form, bei Mörike, Eichendorff, Uhland, Keller, Storm, Fontane, Anzengruber, Hauptmann, Liliencron der Fall. Schaffend zeigt sich das Talent in den verschiedensten Formen. Eins ist das Merkmal: Das Talent hat stets einen Zeitpunkt in der geschichtlichen Entwicklung, wo es aufhört zu „fließen", das Genie bleibt stets in ewigem Fluß (Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven, Kleist, Grillparzer, Hebbel, Wagner). Ändert sich die Weltanschauung, so ändert sich auch die Kunst. Das Talent kann in Wendezeitaltern einen neuen Gefühlsausdruck bringen (Novalis, Hölderlin, Heine, Lenau, die Jüngstdeutschen, die Sturmdichter), das Talent kann auch aus der verwandelten Weltanschauung eine vollkommen neue Technik entstehen lassen (Holz, Schlaf, Otto zur Linde, Expressionisten). Das Talent kann schon vorhandene Kunstmittel zur höchsten Vollendung steigern (Rückert, Platen, C. F. Meyer, Hofmannsthal, Stefan George); das Talent kann in lodernder Pracht den Ausbruch eines einzigen Temperaments zeigen (Hamerling, in anderer Beziehung Dehmel); es kann sich in Ackerfurchen, in Heimattälern, in Kleinstädten, in Standesgruppen, in Zustandsschilderungen behaglich verbreiten (Raabe, Stifter, Auerbach). Oder andere Möglichkeiten: das Talent kann sich durch Satz und Gegensatz auswirken: es schafft ein Gegenbild zu dem, was schon da war, wie die Romantiker zu dem Kunstwerk der Klassiker (Tieck, Jean Paul). Oder es verbindet These und Antithese zu einer neuen Synthese: so verband Otto Ludwig Shakespearesche und deutsche Kunstbehandlung — Heyse goethesierende Form und modernen Inhalt — Hauptmann bisweilen Grillparzersche Art und Naturalismus. Oder die Talente durchdringen vorhandene künstlerische Richtungen mit einer besonderen politischen oder sozialen Idee, so Heine und die Dichter von 1840 die längst vorhandenen Formen des Liedes mit den Gedanken der Politik, Gutzkow und Laube die Form des Dramas mit dem Gedanken der Emanzipation, Freytag und Spielhagen den Roman um 1860 mit dem Gedanken der bürgerlichen Freiheit, Wedekind um 1910 das Drama mit dem Gedanken des moralischen Individualismus, Hasenclever und seine Altersgenossen um 1918 Lied und Drama mit dem Gedanken des Kollektivismus und des Hasses gegen den Krieg. Man wird die Reihe der Fälle nicht zu Ende bringen. Die Kette der Möglichkeiten ist unendlich. Es gibt große Talente ohne Genie (Rückert, Otto Ludwig, Keller, Gerhart Hauptmann), aber es gibt auch, wenn man so sagen darf, Genies ohne Talent (Herder, Jean Paul, Grabbe), sofern man in diesem Fall Genie die Fähigkeit der grundsätzlich neuen Auffassung, Talent die Fähigkeit des formvollendeten Wiedergebens und der künstlerisch strahlenden Ausführung nennt.

Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen Genie und Talent liegt endlich auf sittlichem Gebiet. Nur wo höchste künstlerische Begabung und höchster sittlicher Ernst zusammenkommen, entsteht das Genie. Mit Recht schreibt Hebbel: „Mit der Sittlichkeit kann sich ein Genie niemals in Widerspruch befinden; mit der Moral nur selten, mit der Konvenienz sehr oft." „Die Gipfel der Sittlichkeit und der Gipfel der Dichtkunst", sagt Jean Paul, „verlieren sich in Eine Himmelshöhe; nur der höhere Dichtergenius kann das höhere Herzensideal schaffen." „Ein unsittliches Genie ist kein Genie."

Die Jahre der Herrschaft — Profiteurs und Eclaireurs

Die Herrschaftsjahre der Generation umleuchtet ein ruhiger Glanz. Der Gegensatz zwischen alter und junger Generation verliert sich; fast scheint es jetzt, als gäbe es nur eine einzige Generation. Die einst so stark befehdete Kunstbehandlung ist Allgemeingut geworden. Die alte Kunstweise gerät in Verfall. Die Unrast ist gewichen. Die Generation steht jetzt an den Krippen des Staates. Sie verfügt nun über Macht und Geld, ja sie geht zu Hof. Wie dies im Leben gemeinhin geht, so ist es auch in der Literatur: der Mensch wird d a n n am höchsten bezahlt, wenn seine Kraft schon anfängt schwächer zu werden. Werke, die erst befehdet worden waren, bilden jetzt Schule. Werke, die einst den wildesten Sturm entfacht hatten und mit Polizeimitteln verfolgt worden waren (die Weber), nimmt man nun wie Tatsachen hin, und der Staat und die Gesellschaft leidet keinen Schaden. Die Entwicklungsfähigsten der älteren Generation nehmen die ästhetischen Maßstäbe an, die die jüngeren gefunden haben. Die siegreiche Generation übt ihr Herrenrecht aus: sie stellt, wie Nietzsche sagt, die neuen Tafeln der Werte auf, d. h. sie schafft die „ewigen Gesetze" der Kunst, die auf die charakteristischen Eigenschaften der Sieger zugeschnitten sind; sie erklärt diese von s i c h abgenommenen Regeln für an sich gültige Gesetze und verbannt diejenige Kunstauffassung, die der Erziehung, der Begabung und der Überlieferung der Gesetzgeber fernliegt.

Will man sich das Wesen einer Generation auf der Höhe ihrer Macht sinnlich vergegenwärtigen, dann greife man zu einem einfachen Mittel. Das Wesen einer Generation erkennt man am schlagendsten, wenn man ihre b i l d e n d e n K ü n s t l e r zur Erläuterung heranzieht. Man nenne Runge, Friedrich, Cornelius, Overbeck, Koch, Preller für die erste Generation; Lessing, Schnorr, Schirmer, zum Teil Rethel für die zweite; Feuerbach, Marées, Schwind, Ludwig Richter, Spitzweg, Leibl, Menzel für die dritte; Piloty, Becker, Wilhelm Kaulbach, Schrader, Makart, Knaus, Vautier, Werner, Begas, Defregger, Lenbach für die vierte; Liebermann, Uhde, Slevogt, Corinth, Leistikow, Käte Kollwitz, Klimt, Böcklin, Max Klinger für die fünfte, so steht mit einem Schlag, ohne viel Worte das vielgestaltige und widerspruchsvolle Bild einer ganzen Zeitrichtung in der Fülle seiner Herrschaft vor uns da.

Ist so die Herrschaft fest errichtet, so gibt es mit einem Mal einen großen Kreis von a b h ä n g i g e n T a l e n t e n. Auf die Frühlingsnaturen, auf die sommerlich reifen Talente folgten die Herbstnaturen, die nicht erfinden, sondern das Gefundene nachempfinden.

Schinkel unterschied in der bildenden Kunst die Vertreter der fertigen von den Vertretern der suchenden Kunstübung. Er hätte die Hauptsache, auf die es ankommt, mit zwei Fachausdrücken der französischen Kritik vielleicht noch treffender bezeichnen können mit der Unterscheidung von Eclaireurs und Profiteurs. Profiteurs in gewöhnlichem Sinn sind unter den Schaffenden alle abhängigen und schwachen Talente, in erweitertem Sinn aber sind es auch Dichter wie Auerbach, Stifter, Geibel, Scheffel, Heyse, Hamerling, Schnitzler und Hofmannsthal. Eclaireurs dagegen sind die Dichter von seltener Art: Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Brentano, Grabbe, Büchner, Otto Ludwig, Keller, Fontane, Dehmel, Gerhart Hauptmann.

Herrscht eine Richtung, so bemächtigen sich gar bald Mode und literarische Fingerfertigkeit der neuen Kunstbehandlung. Dies ist die Zeit, da zu den führenden und zu den selbständigen T a l e n t e n o h n e f ü h r e n d e S t e l l u n g die großen I n d u s t r i e t a l e n t e kommen. Sie erkennen die hohe Bedeutung der

Literatur für die Nation, erkennen auch das Wesen einzelner großer Ideen und streben nach deren Verbreitung durch das Schrifttum. Eine doppelte Art dieser Industrietalente ist zu unterscheiden: die reinen Industrietalente, die eigentlich gar nichts Neues zu sagen haben (Scribe, Laube, Lindau), und die Industrietalente höherer Art (Scott, Spielhagen, Sudermann, Frenssen), die als Poeten beginnen, aber allmählich in das Wiederholen ihrer selbst und in das Produzieren um des marktgängigen Wertes willen hineinkommen.

Die Nachzügler und die Dublettenkrankheit

— Die Jahre fliehen, und die Generation gibt bald in kürzerer, bald in längerer Zeit das Beste von ihrer Innerlichkeit aus. Sie schafft trotzdem weiter, bis sie allmählich an die Grenzen ihrer Begabung und ihrer Kritik heranrückt. Sie möchte nach vorwärts und kann doch nicht. Von nun an verfällt sie, ohne es zu merken, in einen Stillstand, in eine Wiederholung ihrer früheren Werke. Von dem, was sie in Kampf und Not erreicht hat, möchte sie gern alle Neuerungen abwenden. Die Freiheit der Kunst, die man wünschen könne, sagt sie, sei ja da, wozu die Kunst nochmals von Neuem beginnen? —

Doch die erste Stunde des vollen Triumphes einer literarischen Richtung ist auch die erste Stunde des Niederganges. Eine normal gebaute Wahrheit wird nun einmal 12, 15, höchstens 20 Jahre alt; dann fängt sie an, eine Lüge zu werden. Die geistigen Kräfte, die diesen Wandel bewirken, liegen auf einem ganz anderen als auf dem literarischen Gebiet; diese bewegenden Kräfte sind der literarischen Beeinflussung ganz unerreichbar; sie müssen im wirtschaftlichen sozialen Werdegang der Nation gesucht werden. Während die Generation ihre literarische Wohnung mit modernen Möbeln immer kostbarer einrichtete, hat ihr die Welt da draußen nicht den Gefallen getan, still zu stehen. Die politischen und sozialen Umstände haben sich geändert, denn die wirtschaftlichen Lebensbedingungen sind anders geworden; Denker, Forscher, Sozialpolitiker haben das Weltbild umgewandelt, und in dem Maße, wie das Weltbild sich wandelt, wandelt sich auch die Kunst. Vergebens sträuben sich im guten Glauben an ihre Unersetzlichkeit die vielleicht noch gar nicht einmal so alten Dichter und Kritiker gegen die Erkenntnis, daß sich der Menschengeist auch in der Poesie und der Kritik auf die Dauer nicht in eine einzige Gestalt bannen läßt. Die Welt des Geistes ist wie die Welt der sichtbaren Natur dem Gesetze des Stoßes und Gegenstoßes unterworfen. Vergebens halten die einzelnen an ihrer alten Kunstweise fest. Sofern nur etwas Gutes gemacht wird, was kümmert es uns, fragen sie mit geheimer Sorge im Blick, ob es alt oder neu ist?

— In der Kunst ist jedoch, wie Nietzsche der Unzeitgemäße lehrte, selbst das Gute schädlich, wenn es nur aus der Nachahmung des Besten entstand. „Unsere moderne Literatur", so sprach sich Fontane an einem solchen Wendepunkt unserer Literatur 1885 aus, „unsere moderne Literatur krankt so schwer und so chronisch an der Dublettenkrankheit, daß wir zu Zeiten an einem Punkt angelangen, wo sich das Originelle wenigstens vorübergehend als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden, großen Zeit das Kapital ihrer Väter und

Urväter aufgezehrt haben, so werden d i e willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder etwas da sein, ein Stoff in Rohform, der sich weiter formen läßt.“ Nach einer verschieden zu bemessenden Frist, nach 20 bis 25 und mehr Jahren kommt die Zeit, da die jüngere Generation der gealterten in die Karten guckt; es kommt die Zeit, da die junge Generation das Tun und Treiben der älteren nicht mehr ersehen kann. An das Wort Anzengrubers im Meineidbauern muß man gedenken: „Aus ist's und vorbei ist's; neue Leut' sein da, und die Welt fängt wieder an.“ Das Schauspiel wiederholt sich; die Kräfte der kommenden Generation sammeln sich wieder wie in einem Staubecken; sie wachsen, sie schwellen an, sie schwellen über, bis sie machtvoll genug sind, die Wehre des Alten, des Beharrenden völlig zu überfluten und wegzureißen.

Nun folgen sich wieder: Vorläufer, Pfadsucher, führende Talente, Nachahmer, Kleinmeister, Nachzügler, Übergangstalente; es folgen sich von neuem Leidenschaft, Ansturm, Irrtum, Kampf, Konzession, Herrschaft, Friede, Abwehr, Niederlage und sinkender Einfluß. Und noch einmal sei betont: die neuere Kunstauffassung ist nicht notwendig die bessere; die jüngere Generation ist nicht notwendig die höher stehende Generation; die werdende Kunst ist nicht notwendig die größere Kunst. Aber im Kampf der Generationen sehen dies die wenigsten ein. Ihnen ist die neuere — je nachdem — als solche die bessere oder die schlechtere Kunst. Die Verwirrung beginnt von neuem. „In Wendezeiten der Literatur werden wie in den Wäldern der nordamerikanischen Wilden die Väter von ihren Söhnen totgeschlagen, sobald sie alt und schwach geworden sind.“ (Heine.)

Unbildlich: Die Dichter leben wohl weiter, aber ihr Lebensinhalt lebt nicht mehr. So kennt denn die Literaturgeschichte einen Etat der A u s s t e r b e n d e n. Es gibt aber auch in der Literaturgeschichte ein Gesetz der Erhaltung der Kraft. Die Klassiker leben; die Romantiker leben; Hölderlin, Novalis, Kleist, Mörike, Hebbel, Keller, Dehmel leben. Eine Generation, ein Dichter vergeht, haben wir gesagt; das ist nur bedingt richtig. Ein großer Dichter wie Hebbel, der zum machtvollen Ausdruck seiner Zeit geworden, lebt naturgemäß fort; aber auch ein Dichter wie Eichendorff, dessen Wurzel hinabreicht in die Tiefe des Volkslebens, in das Quellgebiet des volkstümlichen rein deutschen Empfindens, wird nicht vergehen; eine künstlerische Richtung wie der Realismus wird niemals sterben; auch der Naturalismus wird immer leben. Jede Generation, jede künstlerische Idee, die zu Ende gelebt, verwandelt sich, schlägt um in die Verneinung, schreitet in ihr bis an den Rand der ihr möglichen Auswirkung, findet auch in ihr ein Ende, erzielt einen Ausgleich und schreitet als verjüngte Idee dem Kreislauf der Zukunft entgegen. Das Neue, Junge ist im Geistigen nie die Vernichtung des Alten; in jeder Synthese ist das Neue, aber auch das Alte vorhanden; eine These aufheben heißt im Sinn der Hegelschen Entwicklung nicht, sie vollständig vernichten, sondern sie gleichzeitig teilweise aufbewahren. Das Dritte, das Neue nimmt das Wahre und Unvergängliche des Alten in sich auf; es scheidet nur das Überlebte aus und wäre ohne das Alte undenkbar. In einem herrlichen Bild hat Ermatinger in der Geschichte der Lyrik die Hegelsche Lehre

in anschauliche Form gebracht. Man kann sich, sagt er, den Lebensprozeß vorstellen unter dem Bilde einer endlosen Reihe von Gefäßen, zickzackartig übereinander schwebend und durch die Wasser geleitet wird. Aus der Wolke strömt die Flut ins oberste Gefäß und füllt es allmählich bis zum Rand. Ist es voll, so kippt es über und ergießt seinen Inhalt in das ihm gegenüber schwebende, untere Gefäß und ist dieses voll, so neigt es sich gleichfalls und entleert sich in das untere, auf der entgegengesetzten Seite angebrachte Gefäß und so fort. So zieht sich auch durch den Wechsel der Generationen das Gesetz der Erhaltung der geistigen Energie; so hemmen sich nicht, sondern so vermählen sich, indem sie sich wandeln, die Ideen, die Formen, die Stile und die Werte der Kunst.

Der Wechsel der Generationen im 19. Jahrhundert

Nicht um ein erschöpfendes Bild der sich bekämpfenden, aufeinander folgenden Generationen zu geben, sondern nur um im allgemeinen zu zeigen, wie ich mir den Wechsel der Generationen denke, gebe ich folgende Übersicht:

Die erste Generation

begann sich um 1798 zu regen. Sie hatte sich dichterisch an Goethes Wilhelm Meister, philosophisch an Fichtes Wissenschaftslehre entzündet. Die führenden Philosophen des Zeitalters sind, beständig sich wandelnd und sich selbst übersteigernd, Fichte und Schelling, in zweiter Linie Baader und die Naturphilosophen. Flucht aus der Wirklichkeit, wirtschaftliches Stilleben, Überschätzen der Philosophie, Vorwiegen des Gefühls und der Einbildungskraft, Selbstherrlichkeit des Künstlermenschen sind die allgemeinen Merkmale der Zeit. Die feindlichen Mächte, die das junge literarische Geschlecht bekämpft, sind die alte Aufklärungspoesie (Nicolai und Voß), die Unpoesie (Iffland und Kotzebue). Daneben werden noch bekämpft Lafontaine, Merkel, Engel, Spieß und Schikaneder. Zu Schiller geriet das junge Geschlecht sehr bald in einen heftigen Gegensatz, ebenso zu Goethe, den Klassizisten, den Dichter der Iphigenie; für Goethe, den Dichter des Götz und Wilhelm Meister, hegte es schwärmerische Begeisterung. Die Vorläufer Jean Paul und Hölderlin zeigen bereits den völligen Wandel der Kunstanschauungen. Im Gegensatz zu dem Klassizismus entdecken die Pfadsucher auf Herders und zum Teil auch auf Bürgers und Wielands Spuren die Romantik, so Wackenroder im künstlerischen Gefühl, die Brüder Friedrich und Wilhelm Schlegel mehr im kritischen Erkennen. Die älteren führenden Talente der ersten Generation (Novalis, Tieck, Brentano und Achim von Arnim) bringen die romantische Kunstbehandlung zur vollen Entfaltung. Zwei Genies überragen die Zeit, Kleist und Grillparzer. Heinrich von Kleist vertritt den Norden mit seiner Straffheit, Energie und Schwungkraft, Franz Grillparzer den deutschen Süden mit seiner Anmut, Weichheit und bestrickenden Sinnlichkeit. Beide zusammen ergeben erst den vollen deutschen Geist. Trennend und doch verbindend steht zwischen den beiden die politische Dichtung der Befreiungskämpfe. In der Zeit nach den Befreiungskriegen treten die jüngeren führenden Dichtertalente hervor: E. Th. A. Hoffmann, Eichendorff, Uhland und Rückert. Selbständige Talente, doch ohne führende Bedeutung sind Zacharias Werner, Raimund, Hauff, Justinus Kerner, Wilhelm Müller und Johann Peter Hebel. Abhängige Talente umgeben sie: Schulze, Mayer, Schwab. Ausläufer der ersten Generation sind Fouqué, Raupach, Kind, Hell; Dichter des Übergangs zur folgenden Generation Graf August Platen, der zwischen zwei Generationen steht, Waiblinger, Schefer und Zedlitz. Auf naturwissenschaftlichem Gebiet steht Alexander von Humboldt als überragende Größe da; auf philosophischem und sprachgeschichtlichem Gebiet gibt ihm Wilhelm von Humboldt nur wenig nach. Jakob und Wilhelm Grimm eröffnen ganz ungeahnte Schätze der Sprachwissenschaft, der Sagen- und

Märchenwelt. Von großen fremden Vorbildern sind Shakespeare, Dante und die Spanier, besonders Calderon und Cervantes, der Dichter des Don Quichote, zu nennen, von kleineren vergänglicheren Vorbildern aus der Fremde Walter Scott. Mächtig und aus den Tiefen der Nation quellend ist der Strom, der aus Volksliedern, Volksbüchern, Volkssagen und Märchen und der dichtenden und bildenden Kunst des deutschen Mittelalters stammt. In der bildenden Kunst spiegelt sich das literarische Schaffen wieder in den Werken der Maler Runge, Friedrich, Cornelius, Overbeck, Koch, Preller; in der Musik begegnen wir dem großen, gewaltigen Schaffen Beethovens, der wie Kant etwas Zeitloses, Ewiges hat und der als Pathetiker ein Kunstgenosse Schillers war; die eigentlichen romantischen Musiker sind Carl Maria von Weber und Schubert, in zweiter Linie Marschner und Spohr. Die charakteristischen großen Bühnenkünstler der romantischen Generation sind Ludwig Devrient und Sofie Schröder.

Die zweite Generation

tritt 1826 mit Heines Harzreise hervor. Ihre Angriffe gelten der alten absoluten Monarchie, dem politischen und wirtschaftlichen Stillstand, der Schellingschen Naturphilosophie, der mittelalterlich katholisierenden, weltflüchtigen Romantik und dem klassischen Epigonentum. Die Romantik wird nicht ausgerottet, nur wandelt sie sich aus einer poetischen in eine politische Romantik. Der Kampf richtet sich auf literarischem Boden hauptsächlich gegen Goethe und Tieck, aber auch gegen Shakespeare und Dante, gegen die konventionellen Dichter der romantischen Generation: gegen Fouqué, Clauren, Töpfer, Tromlitz, Theodor Hell und Kind, gegen die kleineren schwäbischen Dichter, gegen die Abendzeitung und das Mitternachtsblatt. Das Ziel ist, den politischen Zeitgeist, die Tagfälligkeit, den Zweifel, die Verneinung des Bestehenden in die Dichtung zu tragen. Die „reine" Kunstperiode Goethes, Schillers und der Romantik soll zu Ende sein; die Poesie soll durch forcierte Kämpfe um die Freiheit nach innen, um die Einheit nach außen mit dazu beitragen, eine Macht des öffentlichen Lebens zu werden. Der Zeitphilosoph ist Hegel, eine Erscheinung von ungeheurer Bedeutung; von ihm gehen namentlich auf religiösem Gebiet David Friedrich Strauß und Feuerbach, später Stirner aus. Im Saint-Simonismus wirken französische Ideen eines utopischen Sozialismus herüber, die namentlich auf Heine von Einfluß sind durch die Rehabilitation des Fleisches und die Emanzipation des Weibes. Von ausländischen Dichtern steht Lord Byron als der einflußreichste an der Spitze, an zweiter Stelle Eugène Sue, George Sand, Béranger und Lamartine. Als kritischer Pfadsucher wandelt schon in den zwanziger Jahren Ludwig Börne voraus. Die schärfste programmatische Prägung der neuen Ideen findet jedoch ein späterer Pfadsucher 1834, Ludwig Wienbarg, der den Namen des jungen Deutschland allgemein bekannt macht. Drei dichterische Vorläufer schreiten gesondert auf eigenen Wegen dahin: Chamisso, Grabbe und Georg Büchner. Ein großes, überragendes Genie fehlt der Zeit, ein Wechselspiel von Kräften der Bewegung und Kräften der Beharrung gibt der Generation das Gepräge. Die führenden Talente der Bewegungsliteratur im eigentlichen Sinne sind Heine und Gutzkow. Heine ist der geistige Virtuos; er ist Pfadsucher, Bahnbrecher und führendes Talent zugleich, er ist der stärkste Ausdruck der in Wehen liegenden Zeit, zumal in der Lyrik, im Reisebild und in der politisch-satirischen Dichtung; Gutzkow, der geistige Ringer, ist schwerfälliger und naturloser als Heine, aber wenn auch nicht als Künstler, so doch als Ideenträger, Zeitdramatiker und Romandichter bedeutend. Neben diesen durchaus von der Zeit und der Politik bestimmten Talenten treten auch führende lyrische Schöpfernaturen Nikolaus Lenau, Mörike und Annette von Droste und führende epische Lebensgestalter Immermann und Wilibald Alexis hervor. Der geistige Gehalt der Generation offenbart sich weiterhin in einer Reihe abhängiger Industrietalente und Profiteurs, teils Prosatalente (Laube, Mundt und Kühne), teils Verstalente (Gaudy, Beck und Hartmann). Die nach 1815 neu erwachende politische Dichtung, die 1830, namentlich aber nach 1840 ungeheuer stark wuchert, erreicht in Heine und Freiligrath ihre bisher unübertroffenen Gipfel. Als Modetalente erringen Fürst Pückler und Gräfin Hahn-Hahn vergänglichen Tagesruhm, ihnen schließen sich als Unterhaltungsschriftsteller Fanny

Lewald, Spindler, Mügge und andere an. Der Dichter des Übergangs zur dritten Generation ist der Reiseschriftsteller Charles Sealsfield; mit Nestroy und Saphir schließt dieses Zeitgeschlecht. Von bildenden Künstlern der Zeit sind Lessing, Schnorr, Schirmer und Alfred Rethel, von Musikern sind Chopin, der oft an Heine gemahnt, und der Meister des musikalischen Prunkes Meyerbeer, von Schauspielern Karl Seydelmann charakteristische Vertreter der zweiten Generation. Sie verläßt die literarische Bühne im allgemeinen mit der Niederwerfung der Revolution 1848/49.

Die dritte Generation

wird in politischer Hinsicht von den Kämpfen um die deutsche Einheit und die verfassungsmäßige Freiheit bestimmt. Sie wächst im Stillen während der vierziger Jahre zu einer bedeutenden Macht, dringt aber erst 1850 ohne literarische Kämpfe zur Herrschaft durch. Diese Generation hat das Bestreben, bei der klassisch-romantischen Generation wieder anzuknüpfen; sie vermeidet es, sozialen oder politischen Geist in die Poesie zu tragen; sie strebt in ihren Durchschnittserscheinungen nach schöner Menschlichkeit; die Mehrzahl der kleineren Talente ist weiblich und weltbürgerlich geartet. Hoch entwickelt ist der Formensinn, tief und allgemein die Freude an der Poesie, fein die Geschmacksentwicklung, zahlreich sind die Anempfindungen und Nachklänge. Noch einmal scheint die Welt der Romantik glänzender und sanfter als am Anfang des Jahrhunderts die Herrschaft zu gewinnen. In Wirklichkeit aber dringt der Realismus in großen, aber auch in kleineren Talenten siegend vor. Von ausländischen Dichtern wirkten namentlich Dickens, Turgenjeff, Sue und Scribe ein. Bekämpft werden die älteren Schriftsteller: Gutzkow, Mundt und die gesamten politischen Sänger. Früh schon, in den dreißiger Jahren tauchten die Vorläufer auf: Kopisch, Anastasius Grün, Bauernfeld, Feuchtersleben und Mosen. Leicht, ohne Drang und Sturm dringen von 1840 bis 1844 die Pfadsucher durch: Halm, Auerbach und Stifter. Ein „Profiteur“ ist Emanuel Geibel in idealistisch akademischer Richtung, ein Bahnbrecher J. Gotthelf in realistischer Richtung. Anfang der fünfziger Jahre kommt eine wimmelnde Schar von romantischen Kleinmeistern herauf (Kinkel, Redwitz, Putlitz, Bodenstedt). Die älteren realistischen Talente von führender Bedeutung, Gottfried Keller und Otto Ludwig, beide wesentlich epischer Natur, heben sich groß und bedeutsam hervor. Sie alle werden überragt von zwei bahnbrechenden Genies: Friedrich Hebbel und Richard Wagner. Wagner wird hier nicht als rein musikalische Erscheinung, sondern als eine der stärksten Offenbarungen des Kunstgeistes der dritten Generation betrachtet. Jüngere führende Talente erscheinen: Paul Heyse, Theodor Storm, Josef Viktor Scheffel und Gustav Freytag. Selbständige Talente ohne führende Bedeutung erscheinen in großer Fülle. Die niederdeutsche Literatur taucht nach fast acht Jahrzehnten zum erstenmal als Dichtersprache mit Groth, Reuter und Brinckman 1852 wieder auf. Die politische Lyrik fehlt nicht ganz, tritt aber wesentlich zurück. Formtalente und historisch gerichtete Talente wie Schack, Leuthold, Lingg, Grosse, Hertz, Gregorovius führen die literarische Bewegung weiter. Den Übergang zur vierten Generation zeigen Jordan, Klein, Gottschall und Felix Dahn. Der Vers ist die herrschende poetische Ausdrucksform. Die wirtschaftlichen Verhältnisse zeigen ein starkes Anwachsen des Kapitalismus, eine schnelle industrielle Entwicklung und die beginnende Spaltung des Volkes in Klassen. Die charakteristischen Talente der Generation in den übrigen Künsten sind: Felix Mendelssohn und Robert Schumann in der Musik, Emil Devrient in der Schauspielkunst, Alfred Rethel, Feuerbach, Marées, Ludwig Richter, Schwind, Spitzweg und Adolf Menzel in der bildenden Kunst. Das philosophische Bedürfnis dieser Generation ist außerordentlich gering, ein ziemlich tiefstehender Materialismus macht sich breit (Vogt und Ludwig Büchner), eine gesunde Reaktion dagegen bilden Herbart, Lotze und Fechner.

Die vierte Generation

löst ohne Kampf in der Mitte der sechziger Jahre die vorhergehende Generation ab und herrscht fast unangefochten bis zum Jahre 1890. Der Zeitphilosoph ist Schopenhauer, neben

ihm, wenn auch in zweiter Linie, steht Eduard von Hartmann; Darwin drückt mit seiner naturwissenschaftlichen Weltanschauung der Zeit seinen Stempel auf. Die Dichtung verliert als Gesamtheit den hohen Stil, sie wird realistischer, aber zugleich gröber. Wie bei der zweiten Generation ist das politische Interesse in der vierten Generation anfangs sehr stark, doch hören mit der Gründung des Reiches 1870 die Einheitsgedanken auf, politisch fruchtbar zu sein. Sehr stark kommt das geschäftlich praktische Interesse hinzu. Die Generation steht, politisch betrachtet, im allgemeinen auf dem Standpunkt des bürgerlichen Liberalismus; sie ahnt das Nahen neuer, sozialer Mächte, aber noch schließt sie nach Möglichkeit die Augen davor. Der Wohlstand Deutschlands wächst in dieser Zeit ungemein rasch; ein fiebernder Erwerbsgeist ergreift alle Stände; Deutschland wird allmählich Industriestaat. In den Städten wohnt mehr als ein Drittel der gesamten Bewohnerschaft; das Bürgertum hat die herrschende Stellung inne; die Presse wird zu einer geistigen Großmacht, das Interesse am Schrifttum geht in immer weitere Kreise über, doch verlangt man einseitig von der Literatur, daß sie erfreuen und unterhalten solle. Die großen Modemaler der Zeit sind Piloty, Makart, Knaus, Vautier, Werner, Lenbach; der große höfische Bildhauer ist Begas; in der Musik ist Franz Liszt der führende Musiker im Konzertsaal; scharf tritt jetzt der Gegensatz zwischen Wagner und Brahms hervor; aber die Operette Offenbachs streitet nicht ohne Erfolg mit dem Musikdrama Wagners um den Vorrang. Im Theater sind große Schauspieler Sonnenthal, Possart, Charlotte Wolter, Clara Ziegler, Barnay und Matkowsky. In der Regiekunst bricht die Bühnenreform der Meininger mächtig durch. Allgemeine Kennzeichen der Zeit sind: streberhaft, realpolitisch, sinnlich ohne Mut, effekthaschend, freisinnig, kapitalistisch. Die Vorläufer der Generation sind Brachvogel, Lindner und Hamerling. Als Pfadsucher schreitet Spielhagen voran. Die führenden Talente sind zwar künstlerisch von großer Feinheit, aber sie erheben sich nicht über ein gewisses Mittelmaß: Anzengruber, Conrad Ferdinand Meyer und Marie von Ebner. Um die führenden Talente gruppieren sich selbständige Talente ohne führende Bedeutung (Raabe, Vischer, Luise von François, Wildenbruch, Wilbrandt, Martin Greif und der Satiriker Wilhelm Busch). Abhängige Talente schließen sich an, teils behagliche, teils nervöse. Epigonen folgen (Baumbach, Weber, Möser, Fitger, Fulda). Die erfolgreichsten Profiteurs sind Paul Lindau und Hermann Sudermann, die den Markt fast völlig beherrschen; die Unterhaltungsschriftsteller erlangen eine große Geltung, sowohl die vornehmen Erzähler (Ganghofer), wie die trivialen (Ebers) und die erotisch-sensationellen (Sacher-Masoch). Vorbilder für das moderne Gesellschaftsstück sind die Sittendramen der Franzosen Dumas Sohn, Feuillet, Sardou und Augier. Schöpferische Talente sind im allgemeinen nicht so zahlreich wie in der dritten Generation vorhanden, die vierte ist eher kritisch und zweiflerisch angelegt. Den literarischen Übergang zur fünften Generation bezeichnen Spitteler, Avenarius und Isolde Kurz, dazu von kleineren Talenten Ada Christen, Alberta von Puttkamer und Maria Janitschek.

Die fünfte Generation

beginnt die literarische Revolution 1882 in der Kritik, Ende 1884 in der Lyrik, 1885 im Roman und endlich 1889 am stärksten im Drama. Sie erhebt sich kraftvoll im Jahr 1890 und bleibt über zwei Jahrzehnte, etwa bis 1910 unangefochten im Besitz ihrer literarischen Macht; während des Weltkriegs geht ihre Macht langsam zu Ende. In der Politik erreicht der Machtgedanke und die Prachtentfaltung der Autoritätsmonarchie seine höchste Entfaltung, die deutsche Volkswirtschaft erweitert sich zur Weltwirtschaft, die deutsche Handelsflotte wird die zweitstärkste der Welt; die Zahl der Besitzenden steigt. Der Gegensatz der Klassen verschärft sich, das Bewußtsein davon vertieft sich; die Weltanschauung der Massen, aber auch der Mehrzahl der literarischen Jugend wird der Sozialismus. Dennoch ist auch diese Generation in ihrem Grundwesen durchaus mehr künstlerisch als sozial gestimmt. Diejenige Weltanschauung, die bewußt oder unbewußt die Mehrheit beherrscht, ist der Positivismus. In der Psychologie und Erfahrungsphilosophie herrscht Wilhelm Wundt; neue Bahnen sucht Ernst Mach zu erschließen. Unter den Naturforschern sind Dubois-Reymond und Ernst Haeckel die bedeutendsten.

Ein Hauptbuch der jungen literarischen Generation ist die Sexuelle Psychopathie von Krafft-Ebing. Der Widerspruch kehrt sich gegen Heyse, Spielhagen, Geibel, Lindau, Ebers, Dahn und Wolff, gegen die Epigonenlyrik, das akademische Drama, gegen die Zahmheit und Schablonenhaftigkeit der Empfindung, gegen den Mangel an sozialen Zeitproblemen und gegen die veraltete Art der dichterischen Technik. Das Ziel der jungen Generation ist zunächst, so lebensnahe wie möglich zu sein; die Illusion der Wirklichkeit sollte erzeugt werden, d. h. der Eindruck, daß das, was man liest, ein wirkliches Geschehnis sei. Die Bewegung der jungen Generation war in den politischen und sozialen Verhältnissen der Zeit und in dem Wandel der naturwissenschaftlichen Anschauungen (Darwin) begründet. Der führende Philosoph für die Mehrheit der Jugend ist der durchaus aphoristische Nietzsche; die bahnbrechenden bildenden Künstler sind Liebermann, Uhde, Slevogt, Corinth, Klimt, Böcklin, Klinger, die führenden Musiker Mahler, Richard Strauß und Pfitzner, die charakteristischen Schauspieler Mitterwurzer, Kainz und Bassermann, in zweiter Linie Em. Reicher und Else Lehmann. Die ausländischen Anreger sind Zola, Dostojewski, Ibsen und Tolstoi, in zweiter Linie Baudelaire, Verlaine, Whitman, Huysmans, Maeterlinck, Hamsun, Strindberg nach 1900. Den eigentlichen Wendepunkt in der Dichtung der fünften Generation bildet das siegreiche Durchdringen Friedrich Nietzsches, des Denkers und Dichters. Vor Nietzsche haben wir — um Schlagworte zu gebrauchen — Sozialismus, Positivismus und in der dichterischen Lebensdarstellung den physischen (äußeren) Impressionismus, nach Nietzsche Sozialaristokratismus und in der Dichtung den psychischen (inneren) Impressionismus. Als Pfadsucher gehen der jungen Generation voran: die beiden Hart, Kretzer, Bleibtreu, Conrad, Conradi und Holz-Schlaf. Als führende Talente treten in den Vordergrund Theodor Fontane, Detlev von Liliencron, Friedrich Nietzsche in seiner Eigenschaft als Dichter, Gerhart Hauptmann und Richard Dehmel. Das Charakteristische ist, daß der Wille zur lebensnahen Darstellung, zum „Treffen" der Wirklichkeit erlischt, ja daß allmählich ein Grauen vor dieser Lebensnachbildung erwacht und daß dadurch ein schöpferischer Zerfall des konsequenten Naturalismus in einen dekorativen, romantisch-psychologischen, symbolistisch-mystischen und grotesken Impressionismus eintritt. Auch die Heimatdichtung ist aus diesem Zerfall des alten konsequenten Naturalismus zu erklären. Die Entwicklung läßt sich an verschiedenen Gruppen erkennen, als deren wichtigste die bodenständigen Naturalisten, die Heimatdichter, die deutsche Gruppe, die Wiener Gruppe, die Gruppe der Stilisten zu unterscheiden sind. Dazu kommen die für die Zeit charakteristischen Unterhaltungsschriftsteller, darunter namentlich viele vornehme, künstlerisch und geistig hochstehende Erzähler. Die Dichter des Übergangs zu einer neuen Generation sind Wedekind, Karl Hauptmann, Eulenberg, Dauthendey. Dann betritt die neue Generation des 20. Jahrhunderts die Bühne. Sie hatte in Mombert, Scheerbart und den Dichtern des Charon (Otto zur Linde), dann in den Dichtern des Sturm ihre ersten lyrischen und epischen Vorläufer. Ihr großer dramatischer Bahnbrecher ist Strindberg in seiner letzten Zeit (Nach Damaskus 1900). Von 1910 an ist die neue Generation (Däubler, Werfel, Georg Kaiser, Hasenclever, Kornfeld) schon deutlich erkennbar.

Wellenberge, Wellentäler und der Fortschritt

Betrachten wir das Kommen und Gehen der fünf Generationen, so haben wir folgendes Bild: wir sehen fünf gewaltige, von dem Horizont am Ende des 18. Jahrhunderts heranwogende, auf- und niedersteigende Wellen, die bald in ruhigem, majestätischem Flusse unmerklich ineinander übergehen, bald in kurzen, heftigen Wellenstößen zurückfluten, bald sich verbinden, bald sich brechen, aber niemals an einer Stelle dauernd verweilen können, sondern unaufhaltsam, einem inneren Gesetze gehorchend, vorwärts wogen müssen, bis sie schließlich vor unseren eigenen Augen, ohne daß wir oft die Ursache zu begreifen vermögen, in die Wellen-

berge und Täler der Gegenwart und Zukunft übergehen. Eine scharfe Begrenzung der Generationen durch Jahreszahlen wird somit niemals möglich sein. Das Bild von den Wellenbergen und Wellentälern darf uns aber nicht zu dem Irrtum führen, als handelte es sich bei dieser Auffassung um steigende und sinkende Zeiten. Von jeder Einteilung der Literatur in Blüte- und Verfallzeiten sehe ich hier ab. Denn der Wechsel der Anschauungen kann die Literaturgeschichte der Gegenwart aus allgemeinen Wandlungen erklären, aber sie kann kein zuverlässiges Urteil über den literarischen Wert oder Unwert ganzer Generationen fällen. „Die Literaturen haben Jahreszeiten, die, miteinander wechselnd, wie die Naturereignisse Phänomene hervorbringen und sich der Reihe nach wiederholen. „Ich glaube daher nicht", sagt Goethe, „daß man irgendeine Epoche der Literatur im Ganzen loben oder tadeln könne. Besonders sehe ich nicht gerne, wenn man gewisse Talente, die von der Zeit hervorgerufen werden, so hoch erhebt und rühmt, andere dagegen schilt und niederdrückt: die Kehle der Nachtigall wird durch das Frühjahr aufgeregt, zugleich aber auch die Gurgel des Kuckucks. Die Schmetterlinge, die dem Auge so wohl tun, und die Mücken, welche dem Gefühl so verdrießlich fallen, werden durch eben die Sonnenwärme hervorgerufen; beherzigte man dies, so würde die vergebliche Mühe, dies und jenes Mißfällige auszurotten, nicht so oft verschwendet werden."

Mit anderen Worten heißt dies: Jede Generation besitzt mit der Kunst, die sie geschaffen hat, das gleiche geschichtliche Recht auf Beachtung. Jede Generation kann nur mit eigenem künstlerischen Maßstab gemessen werden. Sogenannte Blüte- und Verfallzeiten sind Bezeichnungen, die einer Generation einseitig Recht oder Unrecht geben. Das Maßgebende ist nur, daß eine Entwicklung eingetreten ist. Der Begriff Entwicklung bedeutet hier nicht so viel wie Besserwerden — denn dies ist nur eine Glaubensvoraussetzung —, sondern er bedeutet einfach Anderssein. „Wenn wir die Generationen seit Plato verfolgen und die Verbesserungen zusammenzählen, die in dieser Zeit eingetreten sind", sagt Bernard Shaw, „so wird es uns auffallen, daß die Welt, statt sich in 67 Generationen bis zur Unkenntlichkeit gebessert zu haben, im Ganzen sogar in Ibsens Volksfeind ein weniger würdiges Äußere zeigt als in Platos Republik." Die Wahrheit kann nur erstrebt werden, und der Literarhistoriker kann nur versuchen, jede Zeit aus sich selbst heraus zu verstehen.

Dennoch ist schon heute das eine zu sagen: es gibt ganze Generationen, die mehr nach Entwicklung der Form, andre, die mehr nach Entwicklung des Inhalts streben. Zu denjenigen Zeitgeschlechtern, die nach Erhöhung und Verklärung der Form, weniger nach Erneuerung des Inhalts streben, ist die dritte Generation zu rechnen (Scheffel, Geibel, Halm, Heyse); auch Keller und Otto Ludwig sind nicht gleichzeitig Schöpfer neuer Form und Bringer neuen Inhalts gewesen; nur die übermächtigen, nur die genialen Künstler dieser Zeit Wagner und Hebbel, erstreben und erreichen zugleich die neue Form und den neuen Inhalt. Zu den Generationen, die vornehmlich den Inhalt erneuern wollen, gehört die zweite Generation mit Heine und Gutzkow, die die neuen Zeitgedanken in die Dichtung tragen. In höchster Reinheit halten sich Inhalt- und Formstreben das Gleichgewicht in der klassischen Generation des 18. Jahr-

Münchner Zeit hat der alte Zauberer gewirkt. Im ganzen hat Schelling keine bleibenden Erkenntnisse, sondern nur Anregungen, diese aber in großer Zahl, hinterlassen.

Ähnlich wie Goethe wollte Schelling vor allem der Natur das von Fichte verkümmerte Recht widerfahren lassen; um das Sittliche, das bei Kant und Fichte so große Wichtigkeit erlangt hatte, kümmerte er sich nicht. Schellings Philosophie war wie jede idealistische Philosophie von der Anschauung erfüllt, daß die uns umgebende Welt eine Scheinwelt ist, und daß hinter ihr die wahre Welt verborgen liegt. Um die Scheinbilder und Sinnbilder rings um uns zu deuten, sei der im Geist erhellte Naturphilosoph der berufene Mann. Schelling lehrte, daß der menschliche Geist die Natur zwar schaffe, und daß das ganze unermeßliche All nur ein aus uns heraus geschautes Bild unseres Geistes sei — Natur und Geist sei eins —, aber daraus folgerte er, daß wir das Wesen und die Geschichte dieses unsichtbaren Geistes der Natur erst absehen müßten. „Verlebendigung der Natur, Gleichsetzung von Natur und Geist ist das Mittel, um ins Innere der Natur zu dringen, Physisches wird geistig, aber auch das Geistige physisch gedeutet." Das strenge Denken wird zum begeisterten Schauen. So deutete Schelling z. B. die Schwere als das Prinzip der Leiblichkeit, das Licht als Prinzip der Seele, die sich in der sichtbaren Natur als elektrische, magnetische und chemische Kraft offenbart; Schwerkraft und Licht geben in ihrer Vereinigung das Leben. Diese Konstruktion der Gedanken zeigt schon die Schwäche der Schellingschen Philosophie, ja der romantischen Philosophie überhaupt, nämlich „das Durcheinanderschillern von Willkür und Tiefsinn", von abstraktem Denken und sinnbildlichem Ausdeuten. Die romantische Philosophie kennt keinen Unterschied zwischen poetischer und philosophischer Tätigkeit. Die auseinandergehenden Seiten der Menschennatur, so hatten schon Schillers ästhetische Briefe ausgeführt, legen sich bei dem künstlerischen Schaffen und bei dem Genuß des Schönen einheitlich zusammen. Im Kunstwerk fallen nach der Philosophie der Romantik das Reelle und das Ideelle zusammen. Die Kunst wurde geradezu das Vorbild für die Wissenschaft; ja die Philosophie wurde selbst zur Kunst, indem der begreifenden Vernunft ästhetische Augen und Künstlerhände angezaubert wurden. „Willst Du ins Innere der Physik dringen, so lasse Dich einweisen in die Mysterien der Poesie. Gemeinhin wird in dem gewöhnlichen Leben allein die Wahrheit, in der Poesie nur Schein und schöner Trug gesucht; gerade umgekehrt erscheint uns die gute Poesie untrüglich, der gemeine Verlauf der Dinge aber das große Haus der Lüge und der Täuschung." (Görres.) Wie der Künstler das Kunstwerk, so lehrte Friedrich Schlegel, so schafft der Philosoph unter dem Schein mathematischer Gesetzmäßigkeit die ganze Welt, und wie der Philosoph die von ihm geschaffene Welt beherrscht, so beherrscht der Dichter, von jedem Gesetze losgebunden, die Kunst wie die Natur. In dieser Weise sehen wir Tieck und die andern Romantiker ihr Spiel mit der Natur und der Dichtung treiben.

Naturwissenschaftliche Anschauungen

Leicht ist es erklärlich, daß unter der Einwirkung der Fichteschen Philosophie die Entwicklung der Naturwissenschaft zu stocken begann. Auf etwa 25 bis 35 Jahre hinaus, solange die erste und zum Teil auch die folgende Generation

Die erste Generation

Politische und wirtschaftliche Zustände

Die Jugend

„Deutschland lag in säkularischem Schlaf."

Die Generation, die zwischen 1770 und 1790 geboren wurde, empfing ihre Jugendeindrücke, als sich im deutschen Reich die Spuren der Auflösung zeigten. Der tausendjährige Reichsverband war, noch zuletzt durch die Siege Friedrichs des Großen über Östreich, militärisch und rechtlich so gut wie ganz vernichtet. Die habsburg-lothringischen Kaiser waren nicht mehr die Träger des deutschen Gedankens; die einst so glänzenden Reichsstädte waren herabgekommen; der sogenannte deutsche Reichstag in Regensburg war ein europäischer Gesandtenkongreß; die Mehrzahl der 300 weltlichen und geistlichen Fürstentümer war zu politischem Eigenleben unfähig. Bloß in den beiden Großstaaten, in Preußen und Östreich, war noch ein Patriotismus ohne kleinliche Züge denkbar, und in beiden Staaten hatten auch zwei Herrscher wie Friedrich II. und Josef II. der ganzen Nation Begeisterung eingeflößt, doch waren Östreichs innere Verhältnisse, wie sich später zeigte, tief zerrüttet, und Preußen erhielt sich nur durch den Schimmer des alten Ruhms.

Friedrich der Große stand als Persönlichkeit der heranwachsenden Generation schon zu fern; von dem hinreißenden Heldentum seiner Mannesjahre, von seinen Siegen über Habsburg, Frankreich und Rußland hatte die junge Generation nichts mehr erlebt. Im allgemeinen schlug für den alten König kein jugendliches Herz mehr, höchstens bewunderte man in ihm mit ehrfürchtiger Scheu die Verkörperung des strengen Pflichtbegriffs. Sechsundvierzig Jahre hatte Friedrich als absoluter Monarch regiert. Ein öffentliches Leben gab es in Preußen ebensowenig wie im übrigen Deutschland, und fast niemand war sich des Mangels eines Staats- und Gemeindelebens bewußt. Niemals vorher hatte sich ein solcher Tiefstand des politischen Lebens mit einem solchen Höchststand des geistigen Lebens verbunden. In Thüringen, Sachsen und Preußen blühten Künste und Geisteswissenschaften wie nie zuvor. Ein großer Teil des deutschen Volkes sah den Patriotismus als eine Beschränktheit an, die eines ästhetisch und philosophisch durchgebildeten Mannes unwürdig sei. Man darf trotzdem nicht sagen, daß die Leute deshalb ohne Verständnis und Begeisterung für deutsches Wesen geblieben seien. Sie sahen einfach die Empfänglichkeit des Deutschen für Kulturgüter fremder Völker als ein

in Göttingen ein. Naturwissenschaft und praktisches Leben — Industrie — waren noch ganz voneinander getrennt.

Und eine so einseitige Entwicklung der Naturwissenschaft wäre auch undenkbar gewesen, wenn Goethe mit seinen Anschauungen als Naturforscher bereits durchgedrungen wäre. Namentlich die teleologische (Zweck-) Auffassung der Natur, die die Lösung des Rätsels in dem Zweck, der Wirkung, dem Nutzen eines Organes suchte, hätte sich nicht mehr in der Herrschaft behaupten können. Goethe stand längst schon auf dem modernen Standpunkt, daß die Natur nicht von Zwecken bestimmt ist, sondern die Auswirkung eines allwaltenden Urgesetzes ist, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reichsten Formen hervorbringt. Das sogenannte zweckmäßige Aufeinander- und Zusammenwirken in der Natur ist nichts weiter als die notwendige Harmonie in den Äußerungen eines und desselben Gesetzes, dessen Wirkungen sich natürlich nicht gegenseitig zerstören. So bezeichnete Goethe, ohne verstanden worden zu sein, als die richtige Methode der Naturwissenschaft „die Art, die Naturprodukte in sich selbst zu betrachten, ohne Beziehung auf Nutzen und Zweckmäßigkeit, ohne Verhältnis zu ihrem ersten Urheber bloß als lebendiges Ganze, das eben, weil es lebendig ist, schon Ursache und Wirkung in sich schließt, an das wir also hintreten und von ihm selbst Rechenschaft fordern können".

Nur mit wenigen Angaben sei der damalige Stand der Naturwissenschaften kurz bezeichnet, selbstverständlich hier wie später bloß insoweit, als er für die Literatur oder zur Charakteristik der Zeit von Wert ist. Wärme und Licht waren für diese Generation noch Stoffe und Elemente; erst kurz vorher war die Meinung entthront, daß bei den brennbaren Körpern durch das Feuer das sogenannte Phlogiston, ein unendlich feiner Stoff, austrete. In der Geologie herrschte noch die Annahme vor, daß sich die Schichten der Erde aus dem Wasser niedergeschlagen haben (Neptunismus). In der Biologie glaubte man an die Existenz einer besonderen Lebenskraft, einer geheimnisvollen Kraft, die neben den physikalischen und chemischen Kräften bestehen sollte; trenne sich die Lebenskraft vom Körper, dann zerfalle er und gehe in Fäulnis über. Namentlich wichtig für den Aufbau des Weltbildes war die Anschauung, die man von der Erschaffung der Welt hatte: Pflanzen und Tiere, lehrte man, sind auf einen Schlag erschaffen und von Erschaffung der Welt an bis in alle Zukunft in ihren Arten unveränderlich. Der Mensch ist der Mittelpunkt, der Zweck und die Krone der Schöpfung. Endlich sei als charakteristische Einzelheit die Lehre eines Professors in Jena angeführt: Die Krankheiten, wie Blattern, Masern, Scharlach und Typhus, sind Vorgänge der innern Entwicklung des Menschen, damit er zu höherer Vollkommenheit des Daseins komme; gelänge es, eine dieser ansteckenden Krankheiten von der Erde zu vertilgen, dann könne wohl die Ausbildung des Menschengeschlechts aufgehalten werden, wenn nicht neue ähnliche ansteckende Krankheiten hervorträten. Oder wie Prof. Ringseis in München lehrte: Die Krankheit ist eine Folge der Sünde, also besteht die wahre Heilkunde darin, die Sünde erst zu beseitigen, die andere Tätigkeit der Heilkunde ist nur eine unterstützende.

Es ist dies die romantische Auffassung der Krankheit, die uns gar nicht so sonderbar vorkommen sollte, da sie uns am Ende des Jahrhunderts bei Nietzsche wieder begegnet. Jede Krankheit, sagt Novalis, hat ihren Nutzen, ihre Poesie.

„Fängt nicht überall das Beste mit Krankheit an?" Krankheiten sind Lehrjahre der Lebenskunst; die Forderung einer vollkommenen Gesundheit ist nur ein wissenschaftliches Ideal; Krankheit ist ein Mittel zu höherer Entwicklung.

Religiöse Strömungen

Schon die nahe Verbindung von Philosophie, Naturwissenschaft und Poesie läßt erkennen, daß das junge Geschlecht das Bedürfnis hatte, das geistige und natürliche Leben als eine untrennbare Einheit aufzufassen. Den gemeinsamen Untergrund von Kunst und Wissenschaft fanden die neuen Denker in der Religion. „Die Religion . . . ist das Zentrum aller übrigen, überall das Erste und Höchste, das schlechthin Ursprüngliche." Damit sind wir bei einem wesentlichen Unterscheidungsmerkmal der damaligen Generationen angelangt.

Kant und die großen Philosophen, nur Fichte nicht, hatten ihre Lehre mit der überlieferten, meist stark verstandesmäßig gefärbten religiösen Anschauung in Einklang zu bringen gesucht, so gut oder so schlimm es eben hatte gehen wollen. Selbst Kant hatte sich gescheut, die Stellung des Christentums, wie sie in den kirchlichen Bekenntnisschriften vorlag, anzutasten. Aber die Mehrzahl der Gebildeten, soweit sie noch der vergangenen Generation des 18. Jahrhunderts angehörten, hatten mit Kälte auf die Religion herabgesehen. Sie schien gut genug zur Erziehung der Kinder und zur Erbauung des gemeinen Mannes zu sein.

Ganz anders die junge Generation, vornehmlich Friedrich Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Wackenroder. Eine Kunst, ja, eine Wissenschaft ohne Religion war für sie undenkbar. Sie nahmen das Wort Religion allerdings zunächst in einer besonderen Bedeutung: sie suchten zur Vermittlung von Ideal und Wirklichkeit, von Unendlichkeit und Endlichkeit nach einer neuen Mythologie. Friedrich Schlegel glaubte eine solche erfinden zu können. „Nur durch Religion wird aus Logik Philosophie, nur daher kommt alles, was diese mehr ist als Wissenschaft." Die religiöse Philosophie Jakob Böhmes (1575 bis 1624), der in der Aurora oder der Morgenröte im Aufgang 1612 seine mystischen Anschauungen von Gott niedergelegt hatte, ward von den Romantikern wieder entdeckt, denn sie kam dem Verlangen der Zeit nach religiöser Erleuchtung entgegen. Nah berührte sich Jakob Böhmes bilderreiche Sprache mit ihren Vergleichen von Sternen, Farben, Tönen und Steinen mit Schellings Naturphilosophie. „Alle Dinge sind der Geisterwelt ein Kleid." Hier ist der Ursprung der romantischen Vorstellung von der Natur zu erblicken. Die jungen Dichter suchten nach einer unsichtbaren, alle Geister umfassenden Kirche, die von jeder der bestehenden kirchlichen Gemeinschaften zunächst sehr weit entfernt war. Aus den religiösen Keimen der Friedrich Schlegel und Novalis wuchs um 1799 die befruchtende Tätigkeit eines religiösen Genies, wie es Schleiermacher war, hervor.

Schleiermacher

Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768 bis 1834) war der größte protestantische Theolog des 19. Jahrhunderts, obschon sein Ausgang nicht ganz seinen großen Anfängen entsprach. Schleiermacher war auf den Lehranstalten der Herrnhuter Brüdergemeinde in Niesky und Barby erzogen, wurde 1809 Prediger an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin und 1810

Professor an der dortigen Universität. In jüngeren Jahren stand Schleiermacher den Romantikern, besonders den beiden Schlegel und Novalis nahe. Er starb 1834 in Berlin. Schriften: Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern 1799, Monologen 1800 (eine Begrüßung, eine Neujahrsgabe des neuen Jahrhunderts), Kurze Darstellung des theologischen Studiums 1810, Glaubenslehre 1821/22, Predigten 1836. Eine meisterhafte Übersetzung von Platons Werken aus Schleiermachers Feder belebte die platonischen Studien. Friedrich Schleiermacher ist auch einer unserer besten Stilisten.

Ein reichgebildeter, einzigartiger großer Geist, forderte Schleiermacher die Religion wieder für das Gemüt zurück. Religion, lehrte er, ist nicht eine Sache des Verstandes, auch nicht des Willens, sondern eine Angelegenheit des Herzens. Religion ist ein heiliger Instinkt, das Gefühl unbedingter Abhängigkeit des Menschen von Gott, das Bewußtsein, daß das Endliche im Unendlichen ist und daß es nur durch das Unendliche ist. Gott ist die Einheit der Gegensätze, die absolute Einheit des Idealen und Realen, die Ureinheit des Weltganzen. Welt und Gott sind nicht identisch, aber sie fordern sich gegenseitig. Gott zu erkennen, ist unmöglich; nur im Gefühl, daß unser Leben in und durch Gott ist, finden wir unser Leben erhöht; der Mensch soll alles mit Religion tun, aber nichts aus Religion.

Wie fern die Vorläufer des jungen Geschlechtes von jeder kirchlichen Zugehörigkeit waren, das zeigen folgende Aussprüche: „Dein Ziel ist Kunst und Wissenschaft, Dein Leben Liebe und Bildung. Du bist, ohne es zu wissen, auf dem Wege zur Religion. Erkenne es, und Du bist sicher, Dein Ziel zu erreichen." „Der Verstand weiß nur vom Universum; die Fantasie herrsche, so habt ihr einen Gott. Ganz recht, die Fantasie ist das Organ des Menschen für die Gottheit." Unter dem Einfluß von Schleiermachers Reden über die Religion entstanden Novalis' geistliche Lieder.

Katholizismus und Romantik

Zu ihrer eigenen Verwunderung näherten sich die jungen Dichter, die nach einer neuen Mythologie, nach einer „Kirche der Zukunft" gesucht hatten, ganz von selber dem Katholizismus. Eichendorff, ein gläubiger Sohn der römischen Kirche, schilderte diesen Vorgang treffend mit den Worten: „Die Romantiker haben sich durch das wuchernde Schlingkraut der rationalistischen Wüste tapfer durchgehauen, aber sie stutzten, als sie plötzlich vor der vergessenen, alten Kirche standen. Sie wollten das Positive, aber nicht aus gläubigem Eifer, sondern nur des Geheimnisvollen, des Wunderbaren, des schönen Heiligenscheines willen, mit einem Wort, sie glaubten nicht, was sie verfochten." Hauptsächlich führte die Kunst die Romantiker in den Schoß der römischen Kirche; dazu kam die Sehnsucht nach einem festen, unerschütterlichen Fels des Glaubens, auf dem sie vor den Wellen des stürmischen Lebens eine Zuflucht finden konnten, und endlich bezauberte sie die tiefe Sinnbildlichkeit, die in dem katholischen Gottesdienst liegt. In der Fantasie der jungen Dichter verdrängten Maria, Bonifazius, Genoveva und die Scharen heiliger Gottesstreiter und -Streiterinnen die Götter und Göttinnen des klassischen Altertums. So erklärt sich das häufige Auftreten von Klosterbrüdern, Einsiedlern, Pilgern, Priestern und die Schilderung des Klosterlebens bei Novalis, Tieck und Hoffmann (in den Elixieren des Teufels und im Kater Murr).

Die Vermengung des religiösen und poetischen Moments war kein günstiges Zeichen für die künstlerische Entwicklung vieler dieser Dichter. Bei Friedrich Schlegel können wir verfolgen, wie er nacheinander für Shakespeare, dann für den einst so vergötterten Goethe, dann selbst für den streng katholischen Calderon und endlich für die Dichtung überhaupt abstirbt; reuig widerrief er seine Lucinde und alle anderen Schriften seiner Jugend. Ähnlich war es bei Klemens Brentano, der in seinen weltlichen Dichtungen nur dämonische Verirrungen erkannte, und bei Werner, der die Weihe der Unkraft schrieb, um Luther oder die Weihe der Kraft zu widerrufen.

Zahlreiche Dichter und Künstler traten zur katholischen Kirche über: Friedrich und Dorothea Schlegel, Zacharias Werner, Adam Müller, der alte Hainbunddichter und Rationalist Friedrich Leopold Stolberg, Tiecks Gattin, seine Schwester Sofie und seine Tochter Dorothea, Eduard von Schenk, die Maler Overbeck und Veit. Einen mächtigen Einfluß bei der Ausbreitung der katholischen Kirchenlehre hatte bald auch der 1814 wieder ins Leben gerufene Jesuitenorden.

Während der Drangsale der napoleonischen Kriege begann sich das religiöse Leben in Deutschland auch in breiteren Volksschichten zu regen. Die Stimmung der Befreiungskrieger war tief religiös, die Fantasie von biblischen Vorstellungen erfüllt. Christentum und Deutschtum schienen zusammen zu gehören. Es war die Zeit der Erweckung: Der Erweckung des Patriotismus, der Erweckung des christlichen Glaubens, der neu aufstrahlenden Mächte des Gemüts und der Fantasie. Gleichzeitig aber begann sich der alte Wunderglaube und Wahn zu regen, und auf protestantischer wie katholischer Seite erwachte die Unduldsamkeit.

Görres

Der größte katholische Theolog der Zeit war Josef Görres (geb. 1776, gest. 1848). Dieser Feuerkopf hatte die seltsamste Entwicklung durchgemacht. In sozial dumpfer Zeit hatte Görres mit dem Zornesmut eines Zwanzigjährigen die französische Revolution als das blutige Morgenrot einer neuen Zeit begrüßt und in diesem Sinn sein Rotes Blatt geschrieben. Kaum aber hatte er in Paris, wohin er gegangen war, das wahre Gesicht der Revolution erkannt, als er mit derselben sittlichen Entrüstung den trügerischen Nebel zerriß und seine Landsleute aus ihrer Schwärmerei aufweckte. Später strebte er, wie Eichendorff schreibt, die Nation durch Mahnung an ihre große Vorzeit wach und kampfbereit zu halten. Er war in Heidelberg der Freund Arnims und Brentanos. In und nach den Befreiungskriegen erhob er sich in seiner vollen, feurigen Rüstung. Er wurde ein glühender deutscher Patriot, gab in den Befreiungskriegen die Zeitung Rheinischer Merkur heraus, die Napoleon die fünfte Großmacht unter seinen Gegnern nannte. In der Tat war Görres der bedeutendste Tagesschriftsteller der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Zum erstenmal trat die deutsche Presse, trat das deutsche Professorentum als geistige Großmacht hervor. Doch als der Sieg 1815 erfochten war und die wankenden Throne wieder feststanden, unterdrückten die ängstlichen Machthaber den Rheinischen Merkur und verfügten die Verhaftung von Görres. Im Innersten verwundet, floh er über Straßburg nach der Schweiz. 1819 schrieb er das Buch: Deutschland und die Revolution, das ebenfalls großes Aufsehen er-

regte und worin Görres kraftvoll gegen die Reaktion auftrat, obschon bereits eine Hinneigung zum Katholizismus zu bemerken war. Noch stärker zeigte sich dies in der späteren Schrift: Europa und die Revolution (1821). Als er dann eine Berufung Ludwigs I. nach München annahm, war aus dem Feind der Jesuiten, aus dem schwärmerischen Freigeist, der für seine Ehe mit einer entschlossenen Nichtchristin den Segen der Kirche entbehrt hatte, ein Rufer im kirchlichen Streit und ein wilder Mystiker geworden. Eine unsägliche Verbitterung gegen die moderne Kultur, ein Ekel gegen Welt und Menschen erfüllte den Mann.

In leidenschaftlich mystischem Geist schrieb Görres die Christliche Mystik 1836 bis 1842, worin er dem Teufelsglauben huldigte; jede Verbindung mit seinen früheren Freunden war nun abgeschnitten. Die wissenschaftliche Kritik in diesem Werk war theologisch gebunden. Der Hauptgedanke war: Die Freiheit ist nur bei der Wahrheit, die unerschütterliche Wahrheit aber ist nur in der römischen Kirche, und mithin sind geistige und politische Freiheit mit der Freiheit der römischen Kirche gleichbedeutend. Aber Görres war keineswegs ein blinder Ultramontaner, er bekämpfte die Fehler der Kirche und der Päpste mit unerhörter Offenheit und mahnte zugleich zur Verträglichkeit: „Wir alle, Katholische und Protestantische, haben in unseren Vätern gesündigt und weben fort an der Webe menschlicher Irrsal, so oder anders; keiner hat das Recht, sich in Hoffart über den andern hinauszusetzen, und Gott duldet es an keinem, am wenigsten bei denen, die sich seine Freunde nennen." Das weitere werde die künftige Geschichte offenbaren: „Die Gegenwart aber gebietet peremptorisch: daß wir miteinander uns vertragen." Glänzend und kraftvoll, wie seine Persönlichkeit, war sein Stil. Es war unglaublich, welche Gewalt dieser Mann über alle, die mit ihm in Berührung kamen, ausübte. Und diese Macht lag lediglich in der Großartigkeit seines Charakters, in der wahrhaft brennenden Liebe zur Wahrheit und in dem rücksichtslosen Kampf gegen alles Halbe und Schwache. Zweimal trat Görres hervor: Das erste Mal in den Befreiungskriegen als Sprecher der ganzen Nation und das zweite Mal als Sprecher des katholischen Teiles der Nation, und in beiden Fällen mit großer Wirkung. Heine befehdete ihn natürlich mit Erbitterung; er nannte ihn die tonsurierte Hyäne. Auf uns Heutige wirkt das vulkanisch gärende Wesen dieses Mannes historisch.

Die Menschen der letzten beiden Generationen des 18. Jahrhunderts hatten sich an Klopstocks Messias und geistlichen Oden erfreut, gleichviel, ob sie Weltkinder oder Gotteskinder waren, frei von Rücksicht auf kirchliche Zugehörigkeit. Jetzt fing man an, weltliche und geistliche, protestantische und katholische Dichter zu unterscheiden und sie als solche zu bewerten. Der bedeutendste christkatholische Dichter der Generation war Josef von Eichendorff, nächst ihm ist Brentano zu nennen; bei Grillparzer und Raimund spielte die kirchliche Zugehörigkeit keine Rolle. Uhland, Arnim, Kleist, Rückert, und vor allem Ernst Moritz Arndt mit seinem mannhaft-deutschen, auf Tapferkeit, Unverzagtheit und Behauptung der Persönlichkeit gerichteten Christentum beharrten beim Protestantismus; bei Fouqué nahm der ehrliche kirchliche Sinn mittelalterlich übertriebene Formen an.

Die Machthaber der heiligen Allianz, denen die religiös-sittliche Bewegung sehr willkommen war, benutzten skrupellos die Gelegenheit, mit Hilfe der kirch-

lichen Gewalt die wieder erwachte religiöse Innigkeit des völkischen Lebens weltlichen und politischen Zwecken dienstbar zu machen.

Wollen wir in gedrängter Kürze und im allgemeinen die religiöse Entwicklung der ersten Generation kennzeichnen, so können wir sagen: Die Gebildeten der ersten Generation waren in ihrer Jugend rationalistisch, in ihrem Mannesalter pietistisch und in ihrem letzten Lebensalter orthodox.

Das literarische Leben

Die Poesie Goethes

Um den Gegensatz der Generationen in der Poesie zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu verstehen, gilt es zunächst einmal festzustellen, wie das ältere Geschlecht die Dichtung betrachtete. In den Niederungen des geistigen Lebens war die Aufklärung, die Leugnung der unsterblichen Gewalten des Gemüts und der Fantasie und die platte Gleichmacherei aller außergewöhnlichen Erscheinungen noch die herrschende Macht. Über die Alltäglichkeiten erhob sich die Kunstanschauung Winckelmanns und Goethes, die im griechischen Altertum die Musterbilder für die Gegenwart suchte. Ein edler Irrtum, aber ein folgenschwerer Irrtum. Nicht aus deutschem Boden erhoben sich die Tempelstufen des klassischen Ideals; nicht auf deutscher Erde standen die Schäfte der griechischen Säulen. Eine nie sich schließende Lücke klaffte zwischen geistigem Oberbau und realem Daseinsgrund, zwischen klassischem Traumbild und deutschem Heimatland. Den Klassizismus Goethes und der Seinen, wie er sich um 1794 entwickelt hatte, fassen wir daher als das erste große Unterscheidungsmerkmal zwischen älterer und jüngerer Generation ins Auge. Wir wissen heut: Goethe läßt sich nicht spalten in klassisch und nichtklassisch. Nur vom Standpunkt der Jugend vor 1800 wollen wir Goethes Klassizismus betrachten.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte der große Kunsthistoriker Winckelmann (1717 bis 1768) den ungeheuersten Irrtum verkündet, der seit Menschenaltern in der Geistesgeschichte vorgekommen ist: Der einzige Weg für uns, hatte Winckelmann gelehrt, um in der bildenden Kunst groß, ja unnachahmlich groß zu werden, sei die Nachahmung der Alten. Das Kunstideal des klassischen Altertums sei nicht bloß ein Musterbild für eine bestimmte Zeit und ein bestimmtes Volk, das vielleicht auch auf uns noch anregend und befruchtend wirken könne, sondern die klassische Kunst sei ein bedingungslos geltendes Vorbild, das für alle Zeiten und alle Völker gelte; auch die deutsche Kunst müsse in diesem Ideal, das ewig und unvergänglich sei, ihr erstes und letztes Heil suchen. Dies ist die Kunstanschauung des Klassizismus. Sie vergaß ganz, daß auch die griechische Kunst ihre Wurzeln, und zwar sehr starke, im nationalen Boden hatte, und daß keine Kunstbehandlung Lebensfähigkeit besitzt, wenn sie aus der Nachahmung einer anderen hervorgegangen ist.

Die Schlagwörter, die sich damals bildeten und die auch heut noch nicht verschwunden sind, lauteten: In der Kunst gibt es ewige unabänderliche Gesetze — in der Kunst gibt es einen allgemeinen Geschmack — der Parthenonfries, die Venus von Milo, der Apollo vom Belvedere, die Gemälde des göttlichen Raffael sind mustergültig für alle Zeit — der Künstler soll die Natur nachahmen, doch nur so-

weit sie „schön" ist oder für schön gilt — das Häßliche ist ein für allemal ein dem Künstler verbotenes Gebiet — die griechische Kunst zeichnet sich deshalb vor der modernen so sehr aus, weil sie „klassische Ruhe, edle Einfalt und stille Größe" zu ihren Haupteigenschaften hat.

In diesem Sinn sehen wir Bildhauerei und Malerei ums Jahr 1800 schaffen. Die bildende Kunst greife ich hier um deswillen heraus, weil man in ihr die Lehren des Klassizismus gleichsam verkörpert sehen kann. Einige Beispiele sollen dies näher darlegen. So wollte man, als Friedrich dem Großen in Berlin ein Denkmal gesetzt werden sollte, nur das römische Kostüm zulassen. Am liebsten hätte man dem alten Fritz, dem im Leben Tabaksdose und Krückstock stete Begleiter waren, die Haltung eines Triumphators auf dem Viergespann gegeben. Napoleon I. wurde später von Canova als nackter Athlet gebildet, was der Kaiser mit Recht geschmacklos fand. Selbst Blücher mußte sich noch viel später auf seinem Denkmal in Rostock ein Löwenfell über der Kgl. preußischen Uniform gefallen lassen. Nur die Alten sollten die reinen Schönheitsgesetze besessen haben, und das Studium der Antike mit ihrer „schönen Sittlichkeit" und ihrer „schönen Menschlichkeit", so hieß es, sei für die höhere geistige Ausbildung des Menschen unerläßlich.

Ein so glänzendes, die gesamte bildende Kunst beherrschendes Leitbild konnte nicht ohne Einfluß auf die Dichtung bleiben. Lessing hatte, in einem ganz ähnlichen Irrtum befangen, in Aristoteles' Poetik ein unerschütterliches Gesetzbuch für die Tragödie erkannt, doch war er in der Bewunderung des klassischen Leitbilds in Bausch und Bogen niemals aufgegangen; dem leichteren und biegsameren Wieland war das Griechentum nicht viel mehr als ein antikisiertes Franzosentum; Klopstock hatte das christliche Ideal über das antike Ideal gestellt. Erst Goethe vollzog den entscheidenden Schritt und schwur zu der Winckelmannschen Lehre. Er trennte sich in Italien 1786 bis 1788 von dem Heimatlichen, Deutschen, das seine Jugend erfüllt hatte. Diesen Wandel schildre ich mit Weitbrechts Worten: „Goethe hatte in Italien seinen inneren Menschen gesammelt aus den Zerstreuungen und Zersplitterungen von Weimar, er hatte für seinen Geist eine bestimmte, bewußt ergriffene Richtung gefunden, die er fürderhin zu verfolgen trachtete; der „des Treibens Müde" hatte Ruhe in sich gefunden und eine Art heiteren Frieden; und er hatte die Dichtkunst als seinen innersten Beruf wiedererkannt. Das war nötig und heilsam, und daran wäre an sich nichts zu bedauern und nichts zu bemängeln, auch an der neuen und bestimmten Richtung seines Geistes nicht, wenn diese nichts andres zu bedeuten gehabt hätte als eine erhöhte, erweiterte und vertiefte, gelichtete und vereinfachte Fortsetzung der jugendlich nationalen und im besten Sinn volkstümlichen Geistesrichtung Goethes . . . Aber so stand die Sache eben nicht: in dem Sinne hat sich Goethe in Italien nicht wiedergefunden, daß er die durch die zehn Jahre in Weimar gelockerten, verwirrten oder zerrissenen Fäden wieder angeknüpft hätte, die ihn mit seiner jugendlichen Geistesrichtung wieder verbunden hätten, mit Götz, Werther, Faust und den anderen Jugenddichtungen . . . Es war vielmehr ein Bruch da, ein Abreißen, eine Leere, die sich mit etwas ganz anderem, Fremdartigen füllte. Der übermächtige Eindruck der Antike hat Goethe mit jähem Ruck nach einer ganz andern Seite hin geworfen, die Antike hat ihn zunächst aus sich selbst vertrieben und als eine neue

fremde Macht von seinem Innern Besitz ergriffen . . . Wir können danach streben, unter den Bedingungen unseres Lebens in unserer Art ebenso eine Einheit von Geist und Natur zu gewinnen, wie sie die Griechen in ihrer Art hatten, die Form ebenso zum vollkommenen Ausdruck unseres Gehaltes zu machen, wie die griechische Form der Ausdruck griechischen Gehaltes war . . . aber wir können uns nicht in antike Menschen verwandeln, unser Fühlen und Denken nicht nach griechischem Muster modeln — wir können das ebensowenig, wie wir in griechischer Gewandung durch unser nordisches Klima wandeln, die Götter Griechenlands verehren, unsere bürgerliche Arbeit von Sklaven verrichten lassen oder unsere Frauen ins Frauengemach sperren können. Und ebensowenig können wir die Formen der klassischen Kunst schlechthin und einfach auf unsern deutschen Lebensgehalt anwenden, am wenigsten in der Poesie . . . und wenn wir's erzwingen wollen, so kommt entweder ein Zwitter zustande oder ein rein formales Kunststück, dessen Geist nicht deutsch, aber auch nicht griechisch ist . . ."

Vereinzelt nur war der Widerspruch von Vertretern der älteren Generation. Herder, in dem wir überhaupt einen geistigen Befreier, einen Anreger und ebenso wie in G. A. Bürger und den Dichtern des Sturmes und Dranges einen Propheten der romantischen Bewegung zu erblicken haben, hatte sich gegen einen so einseitigen Klassizismus erklärt. Wir sollen uns die Fremde, die sogenannte klassische Kultur andichten lassen, klagte er, und schlummern auf diesem erträumten Ruhm. Auch ein Bildhauer wie Schadow erwiderte Goethen, der den Berliner Künstlern vorgeworfen hatte, daß sie „Zeitgeist" besäßen, das gerade sei unser Unglück, daß wir nicht genug das Vaterländische darstellten.

An dieser Stelle scheint es angebracht, eine nähere Bestimmung des Wortes klassisch zu geben.

1. Klassisch heißt in des Wortes eigentlicher Bedeutung: der ersten Klasse angehörig, mustergültig, dem schwankenden Zeitgeschmack entrückt, von einem dauernden, fest in sich selbst begründeten Wert. Klassisch bezeichnet in diesem Sinn den Gegensatz zu allem, was nur flüchtigen Zeitwert besitzt.
2. Klassisch bedeutet in historischer und kultureller Beziehung: griechisch-römisch, erfüllt von dem Schönheitsideal der Alten, aus dem Lebenskreis und der Kunstanschauung der Antike entspringend. Gegensatz zu allem, was christlich, germanisch, mittelalterlich, romantisch oder modern ist.
3. Klassisch bedeutet endlich in ästhetischer Beziehung: im ruhenden Gleichgewicht von Wollen und Können befindlich, reife Manneskunst, nicht selten auch Epigonenkunst, gesetzmäßig, einheitlich, in allgemein menschlichen zeitlosen Bildern einen hohen sittlichen Gehalt umschließend, Mäßigung allzu starker Fantasie- und Gefühlskraft durch hohen Kunstverstand. Klassisch ist das Klare, Harmonische, Abgewogene, Determinierte. Klassisch bedeutet in diesem Sinn den Gegensatz zu willkürlich, stürmisch, subjektiv, jugendlich, unklar, im Werden begriffen, unausgegoren.

Nach dem Vorstehenden kann man mit Fug und Recht von der Unbrauchbarkeit des Wortes klassisch reden, wenn es ohne nähere Begriffsbestimmung angewendet wird. Nicht alles, was die Klassiker geschaffen, ist „klassisch"; Goethe hat weder stets Mustergültiges geschaffen, noch hat er stets im Dienst der Alten gestanden.

Es geht zur Genüge aus unsrer Darstellung hervor, daß die Gegnerschaft des jungen Geschlechtes dem Goethe nach der italienischen Reise, dem Goethe der einseitig antikisierenden Richtung galt. Zwar nicht gleich entbrannten die jungen Feuerköpfe in einem heftigen Gegensatz zur Antike. Im Gegenteil, die

griechische Kunst blieb auch ihnen bewundernswert; dem ungeachtet aber nahm die junge Generation, als sie die erste Scheu vor Goethen und vor der Antike verloren, an den Werken der sonst so hochverehrten „göttlichen Exzellenz" eine gründliche Inventur vor, die uns vielleicht sehr unehrerbietig scheint, die aber gleichwohl für die Zeit sehr notwendig und nützlich war.

Die junge Generation lehnte sowohl die vorhandenen wie die späteren Werke des antikisierenden Goethe ab (Iphigenie, Elpenor, Tasso, Achilleis, Pandora, Helena) und nahm die Werke des jungen heimatlichen deutschen Goethe: Götz, Werther, das Faustfragment und von späteren Werken den Wilhelm Meister zum Vorbild. Während Goethe im Hinblick auf diese Werke der schwärmerisch verehrte Abgott der Jugend war und lange Zeit blieb, richtete sich gegen ihn als antikisierenden Dichter ein erbitterter Kampf.

Goethe war ebenso wie später Schiller in einer durchaus natürlichen Weise auf das Klassische als den Abschluß einer langen Entwicklung hingeführt worden. Aber dies Ergebnis einer rein persönlichen Entwicklung, und sei es selbst der größten Geister, zum dauernden Kunstgesetz einer ganzen Nation zu machen, barg die größte Gefahr in sich. Wie weit dies ging, zeigt Goethes Ausspruch: die Kunst sei nun einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben und der betrüge sich, der meine, sie sei deutsch.

Wir Heutigen beurteilen Goethes Klassizismus wesentlich anders, weil wir Goethes Erscheinung im Ganzen zu erblicken vermögen. Doch wir müssen bedenken, der unmittelbare Einfluß Goethes auf seine Zeitgenossen beruhte fast nur auf Einzelwerken, noch nicht auf der Gesamtheit seines Wesens, in der doch Goethes wahre Größe liegt. Von dieser aber hatten selbst Goethes Freundeskreise noch keinen vollen Begriff. Auch als Goethe starb, starb er in Wirklichkeit ungekannt, wenn auch hochberühmt, und erst die Arbeit eines Jahrhunderts mußte seine Gedanken der Nation zugänglich machen. Hier kann und soll selbst andeutungsweise nicht der ganze Reichtum der freien und schönen Menschlichkeit Goethes bezeichnet werden. Der Hinweis mag genügen, daß Goethe in drei Beziehungen auf die jüngere Generation von größtem Einfluß gewesen ist: als Lyriker, als Romandichter und als Dichter des Faust.

Aus seinen Balladen, Liedern und den lyrischen Stellen seiner Werke haben die Jüngeren die Kunst gelernt, Selbsterlebtes rein und innig darzustellen und ohne deklamatorische Worte dichterische Empfindungen und Stimmungen zu wecken. Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen und Tiecks Prosamärchen sind so gut wie Hölderlins freie Rhythmen, Brentanos und Eichendorffs Lieder undenkbar ohne den süßen Zauber und den Fluß der Empfindung im Werther oder ohne die innige, naturgewordene, in Wohllaut getauchte Sprache des Herzens in Goethes lyrischen Gedichten. Der Westöstliche Divan, der 1818 fertig vorlag, nimmt unter den lyrischen Gedichten der Spätzeit Goethes die erste Stelle ein. „Das Ganze war, man möchte fast sagen, ein ungeheures Phänomen, so gewaltig treibend wühlt der Dichter seine Wurzeln ein." Nicht das ist das Wichtigste an dem gewaltigen Divan, dessen angekündigter zweiter Teil nicht zustande kam, daß er Rückert und den anderen die Wege zur Dichtung des Morgenlandes wies. „Das Große des Divans liegt in der Erschaffung einer neuen Lyrik, die das Gegenwärtige, Persönliche, die Anschauung der körperlich geistigen Erscheinung in voller

Plastik vor Augen stellt, aber die bunte Fülle der persönlichen Welt mit Ewigkeitsstrahlen durchleuchtet."

Unmittelbarer und stärker noch war bei einzelnen Romantikern Goethes Einfluß als Romandichter. Goethe war der größte Romandichter seiner Zeit (in weitem Abstand folgt ihm Jean Paul). Wilhelm Meisters Lehrjahre, die Goethe 1796 vollendet hatte, wurden von den jüngeren Dichtern der Zeit als sein reifstes Werk, als ein Werk der „Gipfelkunst" gepriesen. Friedrich Schlegel fand in Wilhelm Meister die Vorempfindung der ganzen Welt, für ihn waren Wilhelm Meister, die französische Revolution und die Wissenschaftslehre Fichtes die „größten Tendenzen" des Jahrhunderts; Novalis wußte den ersten Teil des Romans fast auswendig. Was die jungen Dichter an Wilhelm Meister so entzückte, das war die Flucht aus der Wirklichkeit in eine erträumte Welt, das war der Kultus des Ich, das war die Loslösung des Menschen von den Bedingungen der Wirklichkeit, die unendliche Sehnsucht nach immer höherer Vollendung des Einzelmenschen, die ganz einzigartige Stellung, die der Kunst in dem Werk eingeräumt wird, die poetische Wirkung von Gestalten wie der Harfner und Mignon, das lyrische Empfinden, das den Roman durchzieht. Von Goethes Meister gingen Hölderlins Hyperion, Novalis' Ofterdingen, Jean Pauls Titan, Hesperus und Flegeljahre aus. Wilhelm Meister war das große Vorbild der Bildungsromane des Jahrhunderts. Goethe ward mit ihm der Schöpfer des deutschen Romans, dessen modern-psychologische Abart er ein Jahrzehnt später ebenfalls begründete (Wahlverwandtschaften).

Als Dichter des Faust endlich, von dem die Zeitgenossen seit 1790 nur das Bruchstück, seit 1808 nur den ersten Teil kannten, gab Goethe gleichwohl ein unendliches Vorbild von größter Form und bedeutsamstem Inhalt und schien in dieser tiefsinnigsten und poesiereichsten seiner Dichtungen dem modernen Künstler auch das zweifelhafte Recht zu verleihen, sich über alle Form hinwegzusetzen, sobald es der Inhalt forderte.

Die Poesie Schillers

Gegensätze

In dem Übergang der Schlegel, Tieck und anderer Dichter des ersten Zeitgeschlechts von der jugendlichen Bewunderung Schillers zu einer förmlichen Gegnerschaft haben wir ein typisches Bild jeder literarischen Werdezeit. Schon früher haben wir diese Wandlung geschildert: Die jüngeren Poeten hängen anfangs bewundernd und gläubig an den leuchtenden Vorbildern, ahmen deren Werke nach, ja bringen deren Bedeutung der Mitwelt erst voll zum Bewußtsein, wie dies in so hohem Grade die Romantiker mit Goethe getan haben. Aber ein geheimes Gesetz ihres eigenen Wesens zwingt die Jüngeren, wenn ihres Schaffens Stunde gekommen, sich von den älteren Poeten zu lösen, sich auf eigene Füße zu stellen, Kunst- und Weltanschauung der einstigen Vorbilder zu verneinen — wie das die Romantiker auch mit Goethe taten — um schließlich in einen leidenschaftlichen Gegensatz zu den älteren Dichtern zu geraten, deren Schwächen sie mit einer gewissen Schadenfreude auskunden und mit der ganzen Unduldsamkeit der Jugend noch übertreiben, gleich als wollten sie für die einstige Anbetung Rache nehmen.

So kam auch die erste Generation zu Schiller, den sie anfangs bewundert hatte, erst in einen persönlichen, dann in einen sachlichen Gegensatz. Mit der Liebe zu ihm hatten sie alle begonnen, die nun ihn zu bekämpfen trachteten. Sein Name, sein Vorbild hatte die Schlegel zur Poesie und nach Jena geführt. Unmöglich, glühender an einem großen Geistesmenschen zu hängen als Novalis an Schiller hing. Hölderlin ging es nicht anders; ähnlich war es zunächst auch bei Tieck und Kleist. Auf Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung war die romantische Ästhetik gegründet. (Das Verfahren des sentimentalischen Dichters ist die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal; das Verfahren des naiven Dichters ist die vollständige Nachahmung des Wirklichen.) Friedrich Schlegel spann Schillersche Gedanken in seinen Aufsätzen vielfach weiter aus. Bewundernd schrieb der junge Schlegel über Schiller: „Ihm gab die Natur die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Gesinnung, die Pracht der Fantasie, die Würde der Sprache, die Gewalt des Rhythmus, die Brust und die Stimme, welche der Dichter haben soll, der eine sittliche Masse in sein Gemüt fassen, den Zustand eines Volkes darstellen und die Menschheit aussprechen will.“ Schillers Bedeutung war damals noch keineswegs völlig anerkannt. Schiller hatte, solange er lebte, wohl einzelne große Erfolge zu verzeichnen, aber an eine Stellung, wie er sie heute einnimmt, war ums Jahr 1796 noch keineswegs zu denken, und auch ins Volk war Schiller noch nicht gedrungen. Erst nach den Befreiungskriegen beschäftigte man sich allgemeiner mit Schillerschen Dichtungen, und nun erst ward er der Lieblingsdichter des deutschen Volkes. Als die jungen Dichter unter Einwirkung der Verhältnisse, die wir geschildert, zur Selbständigkeit erwachten, wehrten sie sich gegen niemand heftiger als gegen ihren ursprünglichen Beschützer. Sie nannten ihn von ihrem Standpunkt, den wir später genauer bestimmen werden, einen Dichter der Reflexion; sie fanden bei ihm zu viel Gesinnung und zu wenig Stimmung, sie tadelten seinen Mangel an Natursinn und seinen rednerischen Schwung, sie vermißten an ihm das eigentlich lyrische Talent und die Unmittelbarkeit des Gefühls, sie fanden ihn zu „sentimentalisch“, moralisierend und absichtsvoll. Ich will im Folgenden die Gegnerschaften kurz darstellen, die Schiller gefunden hat. Es waren ihrer drei.

Schon Herder hatte sich gegen Schillers „Klingklang und Bombast“ ausgesprochen; doch Ludwig Tieck war der erste, der etwa 15 Jahre nach Schillers Tod eine umfassende Kritik dieses Dichters versuchte und der dartat, was Schiller nach seiner Ansicht zu einem großen Dichter fehle. Man kann nicht anders sagen, als daß Tieck mit einer gewissen Ehrfurcht Schiller kritisiert hat. Tieck tadelte an Schiller das Weltbürgertum, die Kunstbehandlung des Dramas, die lyrischen Ergüsse, die Deklamationen, den Mangel an Charakterisierungskraft, zumal bei weiblichen Gestalten, Schillers Hinneigung zum Schicksalsdrama im Wallenstein, und er verdunkelte endlich, indem er zum ersten Mal Schiller mit Shakespeare verglich, den dichterischen Wert der Schillerschen Dramen im Ganzen. So ging denn hier zum ersten Mal wie in so manchen anderen Fällen die Abneigung gegen Schiller von der übergroßen Liebe zu einem anderen Dichter aus, mochte es nun Goethe oder Shakespeare sein.

Derjenige, der vor allem Schiller mit entschiedenem Widerspruch entgegentrat, war Otto Ludwig in den fünfziger Jahren. In ihm verkörperte sich die zweite, und zwar die mächtigste, geistig bedeutendste Gegnerschaft gegen

Schiller. Verborgen ruhte Ludwigs zersetzende Kritik der Schillerschen Kunstbehandlung lange Jahre in der Stille seiner Studienhefte. Erst Jahrzehnte später trat sie ans Licht und setzte die Welt in Erstaunen. Falsches und Wahres lag dicht nebeneinander und war unauflöslich verbunden. „Reflexionsrhetorik" war der Kern dessen, was Otto Ludwig Schiller vorzuwerfen hatte. Die Kritik Ludwigs war von vornherein dem Dichter Schiller gegenüber Partei: Ludwig kämpfte unter der Fahne Shakespeares für ein ganz anderes Drama, für ein Charakterdrama realistischer Art. Er sah in dem Hinneigen Schillers zum Fabeldrama nach Abschluß von Kabale und Liebe einen verhängnisvollen Rückschritt. Durchdrungen von der Unfehlbarkeit der eigenen Kunstlehre vom Drama, das er ja nicht bloß kritisch, sondern das er vor allem auch künstlerisch vertrat, vergaß Otto Ludwig ganz, daß jeder große Dichter zunächst doch nach eigenem Maßstab — Schiller also keineswegs so ausschließlich nach Shakespeare — zu bemessen ist. Otto Ludwig *suchte* wohl Schiller gegenüber die Wahrheit, doch so wenig wie Richard Wagner einem Schumann, Brahms und anderen gegenüber die Wahrheit gefunden hat, so wenig hat Ludwig Schiller gegenüber den Standpunkt gerechten und umfassenden Verstehens gefunden. Nicht zum wenigsten hat auch jahrzehntelang die deutsche Schule mit ihren entsetzlichen Erklärungen und Zergliederungen Schillerscher Balladen und Dramen die Jugend zum Widerspruch förmlich gezwungen.

Die dritte geschlossene Gegnerschaft fand Schiller 1886 unter den Dichtern der *fünften Generation*. Dühring wußte philosophische Gründe gegen ihn anzuführen, Conradi und die Jüngstdeutschen sahen, obschon sie von Otto Ludwigs fanatisch nach Wahrheit strebender Schillerkritik meist recht entfernt waren, die Schillerverehrer wie eine Art Fossilien an, in den Kreisen gelehrter Germanisten war der Schillerhaß üblich, und Nietzsche nannte Schiller den Moraltrompeter von Säckingen. Demgegenüber sind viele Literarhistoriker von Gewicht aufgetreten, so Karl Berger und Houston Stuart Chamberlain: „Wir wollen nicht zu wählen haben zwischen Schiller und Goethe, sondern wir wollen uns beide anzueignen suchen: Goethe *und* Schiller. Uns ahnt schon deutlich, wer nicht beide besitzt, besitzt keinen von beiden. Wer da wählt, bewegt sich ganz an der Oberfläche; er ist das willenlose Spielzeug gewisser Zu- und Abneigungen; die Nerven, die allgemeine seelische Beanlagung entscheiden, nicht das Urteil des freien, sich selbst beherrschenden Verstandes. Wo gäbe es ein Verstehen, wenn nicht der Empfangende dem Gebenden auf halbem Wege entgegenkommt? Zu bemühen haben wir uns, wollen wir höchsten Erscheinungen der Geisteswelt gerecht werden; das zu tun ist unsre Pflicht; das bloße Gefallen hat nur für trivialere Dinge Geltung." Schiller und Goethe ergänzen sich, und für die Zwecke der Erhöhung der deutschen Kultur müssen wir *beide* haben: keiner von ihnen gibt allein das Vollbild deutschen Wesens und deutscher Art — ja man kann sagen, auch beide zusammen ergeben es noch nicht einmal für ihre Zeit, sie bedürfen unbedingt der Ergänzung durch die deutsche Romantik.

Ibsen sagte einst einer jungen Verehrerin, die über Schiller hinaus zu sein glaubte, in Gossensaß: „Wissen Sie, liebes Kind, gewiß haben Sie als artiges Kind so viele schöne Gedichte von Schiller lernen müssen. Und nun Sie erwachsen sind, glauben Sie, daß Sie für Schiller zu alt sind. Ich glaube aber: für Schiller, den Künstler und Denker, sind Sie noch zu jung."

Das Unglück der Schillerepigonen

Man kann wohl sagen, daß es ein nationales Unglück war, daß Schiller so viel Nachahmer gefunden hat. Sein Drama, das stilistisch mehr in die Nähe der Dramen Racines und Calderons als Shakespeares gehört, war in sich so vollendet, war ein so bewunderungswürdiges, geschlossenes Gebilde höchsten Kunstverstandes, daß es zur äußeren Nachahmung förmlich einlud. So scharf die schöpferischen Talente der ersten Generation Schiller bekämpften, so eifrig scharten sich die schwachen Talente dieser und der folgenden Generationen um Schiller, ahmten besonders seine pathetische Lyrik und seine Dramen nach und hemmten in verhängnisvoller Weise 80 Jahre bald mehr, bald weniger, die Entwicklung des deutschen Dramas. In den Jahren 1815 bis 1840 ahmte man vor allen Dingen die rednerische Sprache Schillers mit ihren glänzenden Bildern und den glitzernden Weisheitssprüchen nach, die wie Christbaumschmuck äußerlich an Stamm und Zweigen der Dichtung hingen. Von 1840 bis 1860 berauschte man sich vor allem an den Nachtönungen des großen Schillerschen Freiheitspathos und an der kaltsinnig konstruierten Nachahmung des dramatischen Baus. Von 1860 bis 1886 ward der starke Wein der Schillerschen Kunst in den Händen der Pantscher und Dilettanten dünner und blasser: man war schon mit einer schwachen Lösung von allgemeiner Menschlichkeit und trivialer Schönheit Schillerscher Sprache zufrieden. Das Primanerdrama, das Oberlehrerdrama, das Professorendrama Schillerscher Nachfahren bezeichneten diesen äußersten Tiefstand. Hebbels Wort ist und bleibt wahr: So wenig wie man für einen anderen atmen kann, so wenig vermag ein anderer in Schillers Geist zu dichten.

Die Dramen der Schillerschen Nachahmer erkennt man daran, daß es ihnen an wahrem inneren Leben, an Charakteristik und an einer eigenen Weltauffassung mangelt, daß sie kalte Werke mit akademisch glatter Jambensprache sind, denen eine innere Notwendigkeit fehlt, deren allgemeiner „Idealismus" nicht über ihre künstlerische und sittliche Nichtigkeit täuschen darf. Die Befreiung von dieser Schillerschen Epigonendichtung (die schlecht war, weil sie epigonenhaft, nicht weil sie Schillerisch war), wurde schließlich eins der dringendsten Bedürfnisse, wenn je wieder ein Fortschritt über Schiller hinaus erzielt werden sollte. Niemals stand man dem Geist und Wesen Schillerscher Dichtung ferner als in der Zeit der Abhängigkeit und Nachahmung von Schiller, und hätte die literarische Bewegung vom Jahr 1886 kein andres Ergebnis gehabt, als daß sie die Machwerke der Schillernachahmer so furchtbar vernichtete, so hätte sie schon damit ein großes Verdienst erworben.

Schiller und das Theater

Wäre die Erweckung einer Nachahmerschaft die einzige Einwirkung Schillers gewesen, wie sie äußerlich betrachtet die stärkste zu sein schien, dann hätte Tieck wohl Recht, wenn er sagte, daß Schiller gewissermaßen unser Theater gegründet, aber auch wieder an seiner Zerstörung gearbeitet habe. Schillers Stellung im Drama ist damit denn doch nicht bezeichnet. Schiller ist ein Jahrhundert der Gesetzgeber für das Drama hohen Stils in Deutschland gewesen, der nach der grenzenlosen Willkür, die auf dem Theater geherrscht, feste Norm und Regel und große erhabene Vorbilder aufgestellt und damit Lessings

Bühnenreform eigentlich erst vollendet hat, und Schiller ist ferner der größte Theaterdichter gewesen, der bei einem germanischen Volk seit Shakespeares Tagen hervorgetreten ist.

Mit acht großen Dramen lebt Schiller auf der deutschen Bühne von heute fort (Räuber, Kabale und Liebe, Don Carlos, Wallenstein I und II, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Wilhelm Tell). Er ist der fruchtbarste von allen deutschen Dramatikern. Von Goethe leben fünf Dramen fort (Götz, Egmont, Iphigenie, Tasso, Faust I und II), von Lessing drei (Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Nathan der Weise), von Kleist vier (Der zerbrochene Krug, Kätchen von Heilbronn, Die Hermannsschlacht, Der Prinz von Homburg), von Grillparzer fünf (Sappho, Medea, Des Meeres und der Liebe Wellen, Der Traum ein Leben, Die Jüdin von Toledo), von Hebbel sechs (Judith, Maria Magdalene, Herodes, Agnes Bernauer, Gyges, Die Nibelungen). Von Otto Ludwig tauchen wohl zwei Stücke bisweilen auf, verschwinden aber erfahrungsgemäß regelmäßig meist ebenso schnell (Der Erbförster und Die Makkabäer); von Gustav Freytag lebt ein Stück fort (Die Journalisten), wenn auch schon deutlich mit allen Zeichen des Alterns behaftet, denn Freytags Journalisten sind ein mäßiges Stück, das nur noch als geschichtliches Zeitbild eines verflossenen Journalismus möglich ist. Sonst ist alles andere aus der Zeit von 1840 bis 1890 von der Bühne verschwunden, auch Laubes Karlsschüler und Graf Esser, Gutzkows Zopf und Schwert und Uriel Acosta. Von Stücken ernsten Inhalts haben vielleicht nur folgende Aussicht auf Fortleben auf der Bühne: Der Verschwender von Raimund; Der Pfarrer von Kirchfeld, Der Meineidbauer und Das vierte Gebot von Anzengruber; Einsame Menschen, Die Weber und Hannele von Gerhart Hauptmann — verklungen ist wohl die Versunkene Glocke —; Mudder Mews von Stavenhagen; Jugend von Halbe und Liebelei von Schnitzler. Verhältnismäßig zahlreich sind die Werke heiteren Charakters, die sich erhalten haben. Fraglos sind Minna von Barnhelm, Der zerbrochene Krug, Weh dem der lügt, Meister Andrea von Geibel, Gerhart Hauptmanns Biberpelz und Kater Lampe von Rosenow die sechs künstlerisch wertvollsten Lustspiele unserer Literatur. Dazu kommen an Possen, Schwänken und bloßen Theaterstücken ernsten und heiteren Inhalts: Lumpaci Vagabundus von Nestroy, Robert und Bertram von Räder, Die zärtlichen Verwandten von Benedix, Mein Leopold und Doktor Klaus von L'Arronge, Heimat von Sudermann und Alt-Heidelberg von Meyer-Förster. Eine Reihe von Repertoirstücken mit rein artistischen Werten ließe sich unschwer von Jahrzehnt zu Jahrzehnt nachweisen. Hier wären auch Stücke von Wedekind zu nennen. Doch wird man auch dann Schiller stets als den Gründer und als die Hauptstütze des deutschen Theaters anerkennen müssen.

Schiller als Persönlichkeit

Worin die allgemeine Bedeutung Schillers liegt, das sei, so wie bei Goethe, nur mit wenigen Worten angedeutet. Schiller ist einer unserer wichtigsten künstlerischen Erzieher. Er war es 1796, als er an der Seite Goethes stand, denn nur durch Schillers Kraft und Schwung gelang es Goethen, die Vorliebe der Deutschen für die belehrende, eintönige, verstandesmäßige ältere Dichtung und die moralisierende Art der Beurteilung zu überwinden. Er ist es auch heute; insofern für Schiller die Kunst eine den ganzen Menschen, das ganze Leben durchdringende Kraft ist, die sich auch da, wo Kunst, Wissenschaft und Philosophie nicht unmittelbar beteiligt sind, befreiend, umschaffend, reinigend betätigen muß: „Gegenüber allen Verkümmerungen des modernen Lebens, das den Spezialisten in tausend Spielarten erzeugt, das den einseitigen Fachmenschen gezüchtet hat, stellt Schiller als Leit- und Gegenbild den vollen und ganzen Menschen auf, bei dem Arbeit und Lust nicht auseinanderfallen, dem seine Arbeit Freude, seine Freude Geist ist, der sich die Frische des Gefühls und der Empfänglichkeit bewahrt in allen schweren Arbeiten der Pflicht."

Etwas anders als es gemeinhin geschieht, muß man Schiller als den Dichter der politischen Freiheit bezeichnen. Gewiß, er war hervorragend als eine nationale Persönlichkeit, von der noch immer bei allen großen Ereignissen, die das ganze Volk bewegten (1813, 1870 und vielleicht auch einst wieder, wenn sich die Kräfte des Volkes von neuem sammeln), die stärksten Antriebe ausgegangen sind. Aber die Stellung Schillers zum politischen Befreiungskampf der Völker ist doch anders, als man gemeinhin glaubt. Der patriotische Standpunkt, wie wir ihn 1813 oder 1870 faßten, war ihm gänzlich fremd. In zweien seiner geschichtlichen Dramen schildert er die Befreiung eines unterdrückten Volkes. Aber in der Jungfrau von Orleans kommt die Befreiung des unterjochten Volkes nicht durch die Tatkraft des Volkes, sondern durch eine fortlaufende Kette von Wundern zustande. Eine Wiederholung von solchen Wundern konnte man in den Jahren der deutschen Knechtschaft von 1809 bis 1813 nicht erhoffen. Stellt man Schillers Wundermädchen von Orleans 1801 neben Kleists militärisch-politisch handelnden Cherusker Hermann, der 1808 entstanden ist, dann sieht man den Unterschied der Denkweise Schillers und Kleists. Auch im Tell hat Schiller die Befreiung eines Volkes geschildert. Tell ist, das sollte man sich heute unumschränkt eingestehen, ein Revolutionsdrama, allerdings eins, das das Gegenbild zur Revolution von 1789 bis 1792 geben sollte. Ein befreites Volk, das mit dem Schwert in der Hand sich mäßigt, war Schillers Ideal. Aber auch im Tell wird die Befreiung des unterdrückten Volkes nicht durch die politische Tatkraft der Führer, sondern mehr durch Zufall herbeigeführt. Die Verschwörung des Rütli und die gelungenen Handstreiche Melchtals u. a. hätten an sich nichts erreicht ohne den Zufall und den Mord (die Tötung Geßlers aus Notwehr und die kalt überlegte Tat des Parricida). Mithin ergibt sich: Das große Problem des Befreiungskampfes einer Nation hat Schiller, der das Aufschrecken aus dem Traum des Weltbürgertums 1806 nicht mehr erlebte, noch nicht durchempfunden. Er stand der Idee der Befreiung des Vaterlandes wie fast alle weltbürgerlich gesinnten Menschen des 18. Jahrhunderts persönlich kühl gegenüber. Aus den glänzenden Deklamationsstücken des Dunois und des Attinghausen spricht nur der Dichter, der einer Situation Glanz und Fülle verleiht, nicht der Patriot, nicht der politische Wille, der zur befreienden Tat aufruft. Die Gesinnung als solche bleibt in ihrer Hoheit dabei naturgemäß völlig unangetastet.

Etwas anderes ist es, zu fragen, was Schiller getan haben würde, wenn er die Katastrophe von Jena und jene schmachvollen Jahre der Fremdherrschaft, die sich an jene anschlossen, erlebt hätte. Aber es ist ja kaum eine Frage, schreibt Robert Prutz in seiner Geschichte der politischen Poesie der Deutschen:

„Wie hätte der Mann, der sich schon von fremdher in die französische Revolution einmischen wollte (in der geplanten Verteidigung Ludwigs XVI.) gleichgültig sein können gegen das Schicksal seines Vaterlandes? Wie hätte der Historiker, der den Freiheitskrieg der Niederlande verherrlicht hatte und der sich mit dem Gedanken eines deutschen Plutarch trug, die Knechtschaft seines Volkes ertragen wollen? Wie hätte der Dichter des Tell, dieses unsterblichen Gedichtes, das er uns scheidend, ein letztes teuerstes Denkmal hinterlassen, wie hätte er von sich selbst abfallen und den Heroldruf der Freiheit, der Einigkeit, der männlichen Tat verleugnen können? — Schiller ward uns entrückt, gerade zu der Zeit, da er seinem Volk am nötigsten gewesen wäre. In der vollen Kraft seines Geistes, in der schönsten Blüte seines Talentes schied er dahin; er sollte uns nur ein heller, schöner Polarstern werden, der keinen Niedergang kennt, der Stern der Zukunft, zu dem unser Auge sich allzeit erhebt."

Dies führt uns weiter zu Schillers Bedeutung als sittliche Persönlichkeit. Unter den größten Schwierigkeiten arbeitete Schiller unablässig an der eigenen Vollendung. Man kann wohl sagen, daß er das sittliche Leitbild der Mannhaftigkeit, das er aufstellte, auch gelebt hat. Unter Selbstentsagung und Selbstbeherrschung entstanden immer reifere Werke. Ihn erfüllte ganz der Gedanke der Verantwortlichkeit. Selbstlos und furchtlos muß der Mann für seine Tat, für seinen Staat, für sein Volk einstehn. „Heute würde es keinen besonderen persönlichen Mut erfordern, den Ton der Dramen Schillers anzuschlagen, da das erkämpft ist, was seinerzeit als nahezu unerreichbares Ideal vorschwebte. Wer Schillers Eintreten für seine erhabenen idealen Forderungen recht würdigen will, der muß sich in die damalige Zeit versetzen. Es gab weder nationale, noch politische Freiheit, weder Lehrfreiheit, noch Redefreiheit in Parlament und Presse. Die Macht der Fürsten war nahezu unbegrenzt, die Beugung des Rechtes in kleinen Staaten kein seltenes Ereignis." Ehrfurchtsvoll stand selbst ein Friedrich Hebbel vor Schiller, dem „heiligen" Mann. Darum muß unseres Urteils Schlußwort lauten: Gingen Schillers Werke auch zugrunde, Schillers Persönlichkeit bliebe lebendig und stark.

Die Unpoesie der Aufklärung und des Philistertums

Die junge Generation aber stieß außer auf den Klassizismus Goethes und Schillers auch noch auf einen anderen Widerstand. Es war die Unpoesie der Aufklärung und des Philistertums. Von allen Widerständen, die die Poesie zu allen Zeiten gefunden hat, war keiner größer als der des nüchternen, moralisierenden, alles ins Platte herabziehenden Philistertums. Dieser Widerstand war gerade bei der ersten Generation sehr stark. Denn noch stand das alte Aufklärertum, obschon erschüttert, in zäher Kraft. Die Aufklärung war von England und Frankreich ausgegangen und hatte ihre Hauptvertreter in Montesquieu, Voltaire, Diderot und Shaftesbury gefunden. Sie war im Grunde die letzte Nachwirkung der geistigen Freiheitsbewegungen in der Reformation. Sie wollte sich nicht an überlieferte Autoritäten binden, sondern vor dem Richterstuhl der eigenen Vernunft über die ewigen Gegenstände menschlichen Denkens, Glaubens und Wissens selbständig entscheiden. Nur war die an sich berechtigte Bewegung allmählich in Plattheit und Dürre ausgeartet.

Die sogenannte Aufklärung bestand in einer einseitigen Kultur des Verstandes. Sie behauptete, alles Unglück des Menschen rühre von den idealen Täuschungen der Religion, der Fantasie und des Gemütes her, daher müsse alles Geniale und Tiefsinnige, dem gemeinen Verstand nicht sofort Einleuchtende aus der Welt geschafft und zugunsten einer allen verständlichen Mittelmäßigkeit beseitigt werden. Das jüngere Geschlecht wollte von solchem Aufklärertum nichts wissen, sondern strebte ganz im Gegenteil danach, die Kräfte des Gemütes und der Fantasie zu entwickeln.

Außer auf die Aufklärung stießen die jungen Dichter auf die Unpoesie, die sich trotz Goethe und Schiller noch immer in den Modedichtern breit machte, vornehmlich in Iffland und Kotzebue. In gewissem Betracht setzten die jüngeren Dichter die heilsam kritische Arbeit der Xenien fort, obschon sich diese nicht zum kleinen Teile gegen die jüngeren Dichter, z. B. gegen die Schlegel gekehrt hatten.

Der Kampf gegen die Aufklärung, gegen die rein verstandesmäßige Betrachtung des Lebens, gegen die überlieferte Sittlichkeit, gegen das kleinbürgerliche Empfinden, gegen die verflachende Auffassung der Liebe und Ehe war das Band, das alle Romantiker, mochten sie sonst noch so sehr voneinander verschieden sein, jederzeit vereinte. Die wichtigsten Vertreter des Aufklärertums und der Unpoesie waren:

1. Friedrich Nicolai aus Berlin, der Stadt der Aufklärung, 1733 bis 1811, der Freund Lessings, der aber später, der Zucht Lessings entrückt, sich zu einem nüchternen rechthaberischen Pedanten entwickelt und bereits Goethes Werther und Herders Volkslieder verspottet hatte. Er war naturgemäß auch der abgesagte Feind des jungen Dichtergeschlechtes von 1798. Dabei war Nicolai keineswegs ohne Verdienste (Herausgabe der allgemeinen deutschen Bibliothek). Sein bekanntester Berliner Philisterroman war Sebaldus Notanker. Schiller-Goethes Xenien hatten mit Recht dem Kritiker Nicolai zugerufen: „Willst Du alles vertilgen, was Deiner Natur nicht gemäß ist, Nicolai, zuerst schwöre dem Schönen den Tod."

2. Johann Heinrich Voß aus Sommersdorf in Mecklenburg (1751 bis 1826); der alte Hainbunddichter, der Homers Ilias und Odyssee so trefflich verdeutscht und das idyllische Epos Luise gedichtet hatte. Auch er ward im Alter in Heidelberg zu einem heftigen, verbissenen, polternden Gegner der jungen Dichtung, Philosophie und Theologie.

3. August Wilhelm Iffland, 1759 in Hannover geboren, 1814 in Berlin gestorben, war der Erneuerer und Fortführer des rührenden Familiendramas. Er ging 1777 zum Theater, ward 1778 in Mannheim am Hof- und Nationaltheater angestellt und 1796 Direktor des Kgl. Schauspielhauses in Berlin. Er begründete seinen schauspielerischen Ruhm als erster Darsteller von Schillers Franz Moor in Mannheim. Von Schiller lernte er auch als dramatischer Schriftsteller. Als Direktor des preußischen Nationaltheaters in Berlin war Iffland nicht ohne Einfluß auf die Literatur. Er schrieb 65 Stücke, die großen Bühnenerfolg hatten, am meisten Verbrechen aus Ehrsucht 1784, das ländliche Schauspiel Die Jäger (sein bestes Stück) 1785, das Charaktergemälde Der Spieler und das Lustspiel Die Hagestolzen. Viel gegeben wurde auch Elise von Valberg 1792. Ifflands Stücke waren bühnengewandt, gaben bürgerliche Menschen im allgemeinen richtig wieder, bewegten sich aber durchaus auf dem Boden des Lehrhaft-Prosaischen. Für Iffland teilten sich die Menschen in schwarze und weiße Charaktere. Mit Vorliebe zeigte Iffland häuslichen Zwist, unglückliche Ehen und scheinheilige Verbrecher, die er dann in seinen Dramen entlarvte: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch." Schiller hatte über diese rührenden Sittengemälde, die Moral statt Poesie bieten, in den Xenien gespottet.

Iffland und Kotzebue, die trotz ihrer Verschiedenheiten meist zusammengekoppelt werden, berühren sich eigentlich nur auf dem Boden des Schauspiels. Iffland ist nicht ohne die Ehrlichkeit der Intimität, nicht ohne einen beschränkten Realismus. Er ist darin der bescheidene Vorläufer des modernen sozialen und Standesdramas. Kotzebue ist beweglicher, witziger, unterhaltsamer, aber seine Familienschauspiele sind weniger gewissenhaft, weniger charakteristisch.

4. August von Kotzebue (geb. 1761) erwarb in Rußland Stellung und dramatischen Ruhm, entfaltete aber seine Haupttätigkeit in Deutschland. In Weimar versuchte er vergeblich einen Gegensatz zwischen Goethe und Schiller zu schaffen. Gleich J. H. Voß griff Kotzebue in mehreren Satiren das junge Geschlecht heftig an. Als politischer Agent im Auftrag Rußlands schickte Kotzebue geheime Berichte über deutsche Zustände nach Rußland. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß Kotzebue für die deutsche Sache 1813 tapfer eingetreten ist. Ein schwärmerischer Student, Karl Ludwig Sand, erdolchte Kotzebue 1819 in Mannheim. Kotzebue war im ganzen mehr schwach als boshaft, mehr schlaff als schlecht. „Ein Gewissen lebte nur kümmerlich in seinem Breiherzen." Kotzebues Fruchtbarkeit ist ohne Gleichen in unserer Literatur. Deutschland hat keinen Theaterschriftsteller gehabt, dessen Stücke auf der Bühne ein so allgemeines Glück gemacht haben. Man hat sie in alle Sprachen übersetzt und sie haben über 60 Jahre auf allen Bühnen gefallen. Seine ernsten Stücke fanden mehr Anklang als die Schillers. Er übertraf im Lustspiel, was freilich nicht allzu viel besagen will, alle seine Vorgänger: Engel, Schröder, Jünger, Bretzner, Brandes, Iffland. Seine Stücke

waren geschickt, von scharfem Witz, erfindungsreich und eine Fundgrube von Motiven für alle späteren Lustspielfabrikanten bis in die Gegenwart. Viele Züge von Menschenkenntnis sind wohl anzuerkennen. Goethe nannte Kotzebue ein vorzügliches aber schluderhaftes Talent. Die Stücke Kotzebues waren bei all ihrer den Philister bestechenden Gefälligkeit oberflächlich, platt und alltäglich. Die wichtigsten sentimentalen Stücke Kotzebues sind folgende: Menschenhaß und Reue, einst ein weltbekanntes Stück (1789); Schiller urteilte darüber: „Menschenhaß? Nein, davon spürt' ich beim heutigen Stücke keine Regung; jedoch Reue, die hab' ich gefühlt"; Die Indianer in England 1789, Die Sonnenjungfrau 1791; Die Spanier in Peru 1796, Die Hussiten vor Naumburg, Die Kreuzfahrer, Johanna von Monfaucon. Ein Rührstück mit gekünsteltem Schlußeffekt war Der arme Poet. Höher stand das Lustspiel: Deutsche Kleinstädter, eine lustige Verspottung des Kleinstädtertums. Unfechtbarer waren Kotzebues Possen, die der gewöhnlichsten Situationskomik dienten: Pagenstreiche, Die beiden Klingsberg 1801, Der Rehbock. Trotzdem alle diese Stücke weder Kraft noch Schönheit hatten, und namentlich die Lustspiele in den Vorurteilen der Zeit befangen waren, genossen sie die größte Volkstümlichkeit. Platen spottete über die 216 Dramen Kotzebues: „Er schmierte, wie man Stiefel schmiert, verzeiht mir diese Trope, und war ein Held an Fruchtbarkeit, wie Calderon und Lope." Es befanden sich darunter 15 Trauerspiele, 60 Schauspiele, 73 Lustspiele, 30 Possen, 11 Parodien, 5 Travestien, 13 Vor- und Nachspiele und 17 Opern und Singspiele. Viele von diesen Stücken sind heute unerträglich. Von einem guten Drittel sagte der Dichter vor seinem Ende selbst, daß er sie nicht geschrieben haben möchte oder ihnen doch eine neue Form zu geben wünsche. Das moralische Verdammungsurteil über Kotzebues schriftstellerische Persönlichkeit ist heute nicht mehr am Platze. Kotzebue schrieb einfach Alltagsware für die Bühne. Er war der am meisten gelesene und gespielte Schriftsteller des Zeitalters. Chamisso berichtet in seiner Reise um die Welt, daß ihm der Name Kotzebue auch in den entferntesten Gegenden entgegengetreten sei. Dennoch starb Kotzebue ohne Vermögen. Der Nachdruck der Verleger blühte und die Theater zahlten nur, wenn das Werk noch nicht in Druck erschienen war. Weimar, wo Goethe als Bühnenleiter ohne Kotzebues Werke gar nicht auskommen konnte, entrichtete für jedes neue Stück einen Taler. Das einfache Schöpfen aus dem Leben (wie es Kotzebue tat), sagt Theodor Fontane, ist zwar nicht das Höchste in der Kunst, aber auch nicht das Niedrigste.

Schon aber hatte ein neues Geschlecht die Schwingen geregt, das in organischer Entwicklung fortsetzte, was Bürger, Wieland, Herder und die Dichter der Sturm- und Drangzeit begonnen hatten.

„Die neue Zeit kündigt sich an als eine schnellfüßige, sohlenbeflügelte; die Morgenröte hat Siebenmeilenstiefel angezogen. Lange hat es gewetterleuchtet am Horizont der Poesie, in eine mächtige Wolke war alle Gewitterkraft des Himmels zusammengedrängt, jetzt donnerte sie mächtig, jetzt schien sie sich zu verziehen und blitzte nur aus der Ferne, um bald desto schrecklicher wiederzukehren: bald aber wird nicht mehr von einem einzelnen Gewitter die Rede sein, sondern es wird der ganze Himmel in einer Flamme brennen und alle euren kleinen Blitzableiter werden euch nichts mehr helfen."

Die Gegenströmung des jungen Geschlechtes

Harmlos und unscheinbar meldeten sich die Vorboten des neuen Geschlechtes an. Auf einer Fußwanderung durch Franken nach Nürnberg im Jahr 1793 war den beiden jungen, von Freundschaft und Liebe glühenden Dichtern Tieck und Wackenroder die Schönheit der mittelalterlichen Kunst aufgegangen. Sie hatten sich mit Begeisterung für das deutsche Mittelalter, für die Gotik und Albrecht Dürer erfüllt. Sie waren trunken von der Schönheit des deutschen Waldes, der katholischen Kirchen mit ihren Gemälden und Heiligenbildern, mit ihren Sarkophagen, Taufbecken und Sakramentshäuschen, der mittelalterlichen Städte mit

ihren krummen Gassen, den einsamen Plätzen und Brunnen. In den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders 1797, in dem Roman Franz Sternbalds Wanderungen 1798 und in den Fantasien über die Kunst 1799 legten die Freunde ihr neues Glaubensbekenntnis nieder. Sie verlangten nationale Kunst, erklärten in schwärmerischen Ergüssen die schöne Form für sich allein für ungenügend und stellten der großen, vollendeten, klaren Schönheit der Antike die liebevoll bis ins Einzelne gehende, mystisch dunkle, katholisierende mittelalterliche Kunst entgegen. „Die Romantik ist das große Streben des deutschen Geistes nach Ergänzung der einseitigen klassischen Bildung durch eine nationale und mittelalterliche Bildung." — Doch leicht wie Hirtenflöten verklang der erste lockende Ruf zur Romantik.

Gewissermaßen das Trompetensignal zur romantischen Bewegung, deren tiefere Ursache ja in der Verschiedenheit der sozialen und politischen Lebensbedingungen und der Weltauffassungen lag, unter denen die jüngeren Dichter aufgewachsen waren, bildete Schillers Bruch mit den Brüdern Schlegel. Im Sommer 1796 war Wilhelm Schlegel nach Jena gekommen, begleitet von seiner ihm erst seit kurzem angetrauten Gattin Karoline. Ihn hatte der Wunsch, Mitarbeiter an den Horen und an der Jenaer Literaturzeitung zu werden, aus einer holländischen Hauslehrerstelle nach Jena gezogen. In ihrem trefflichen Buch von der Blüte und dem Verfall der Romantik schreibt Ricarda Huch, neben Haym und Walzel die beste Kennerin der Zeit: „Dem trojanischen Pferde glich der Hochzeitsreisewagen, der die ersten Umstürzler in die ahnungslose Stadt führte." In Jena lebte bereits der Philosoph Fichte. Wilhelm zog seinerseits seinen jüngeren Bruder Friedrich von Göttingen nach Jena, der erfreut war, an Schillers Horen mit arbeiten zu können. Beide Brüder Schlegel waren, wie schon erwähnt, ursprünglich Schiller mit Ehrerbietung und Dankbarkeit begegnet. Aber Friedrichs Ehrgeiz wurde von Schiller verletzt, der ihm einen Aufsatz für die Horen zurücksandte; darauf veröffentlichte Friedrich Schlegel wieder eine einseitige Kritik über Schillers Musenalmanach. Unter dem Vorgeben, daß Meisterwerken gegenüber nur der strengste Maßstab angewendet werden dürfe, urteilte er über die Dichtung Schillers völlig ab. Die Spannung nahm zu, als Schiller und Goethe in den Xenien, die sie gerade vorbereiteten, Friedrich mit besonders empfindlichen Epigrammen trafen. Dieser erwiderte mit einer bissigen Besprechung. Schiller war mit vollem Recht darüber empört, daß sich ein junger Mann durch eine hämische, wenn auch geistvolle Art der Kritik an ihm, dem älteren, die literarischen Sporen verdienen wollte. Daher brach er im Jahr 1797 mit dem jüngeren Schlegel, der ihm „vernachlässigte Erziehung" vorgeworfen hatte. Die anfängliche Bitte Wilhelms und Karolinens, sie das Unrecht Friedrichs nicht entgelten zu lassen, wies er mit Schärfe ab. Von nun an herrschte zwischen Schiller und dem Schlegelschen Hause Feindschaft. Goethe hielt sich neutral.

Den Mittelpunkt des neuen literarischen Kreises bildeten Wilhelm und Karoline, die immerhin eine gewisse vornehme Zurückhaltung gegen Schiller übten. Es sammelten sich um sie: Friedrich Schlegel und seine Gattin Dorothea, die Philosophen Schelling und Steffens und die Dichter Tieck und Novalis. Doch noch waren die Beziehungen ganz lose. Die jungen Dichter nannten sich selbst und die neue Poesie, von der sie vielfach wechselnde Ansichten hatten, romantisch.

Man hat mit Unrecht oft von einer sogenannten romantischen Schule gesprochen. Es gibt nur eine Anzahl romantischer Dichter, die aber alle selbständig ihren Weg gesucht und fortgesetzt haben und zwischen denen wohl Berührungspunkte bestanden, ohne daß dies gehindert hätte, daß sie sich gelegentlich auch voneinander trennten und sich zuletzt sogar mit Erbitterung befehdeten. Auch der Wortführer Friedrich Schlegel konnte keine bündige Erklärung von der Romantik geben. „Meine Erklärung des Wortes romantisch", schrieb er seinem Bruder Wilhelm scherzend, „kann ich Dir nicht schicken, weil sie 125 Bogen lang ist."

Der Begriff des Romantischen schillert in vielen Bedeutungen.

1. Romantisch bezeichnet einmal die Romandichtkunst, denn der Roman, nicht das Drama wie bei den Klassikern, galt den jungen Dichtern als die höchste Kunstgattung. „Alle heutige Kunst beruht auf dem Roman, selbst das Drama."

   Charakteristisch dabei ist das Bestreben der Romantiker, die Grenzen der einzelnen Gattungen aufzuheben, epische, lyrische und dramatische Bestandteile zu verwischen und jede reine, geschlossene Form zu verschmähen. Friedrich Schlegel vertritt 1799 die Ansicht: „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich", eine Anschauung, die 1919 ganz ebenso geäußert wurde. Das Drama, als die formhafteste Dichtungsart, geriet naturgemäß bei den Romantikern in völlige Verwilderung und Zersetzung.
2. Romantisch bedeutet ferner das Mittelalterliche und Christliche im Gegensatz zum Antiken. „Man könnte die romantische Poesie ebensogut die christliche nennen."
3. Romantisch bezeichnet weiter das Geheimnisvolle im Gegensatz zum Klaren, das Malerische im Gegensatz zum Plastischen, das Zerfließende im Gegensatz zum fest Gestalteten. „Romantisieren heißt, dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Unendlichen einen endlichen Schein zu geben." „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?" „Im Dunkel verliert sich die Wurzel unseres Daseins, auf einem unauflöslichen Geheimnis beruht der Zauber des Lebens." „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation wie Träume denken, Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Worte verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben." „Das Romantische ist das wogende Aussummen einer Saite oder Glocke." „Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung."
4. Romantisch bezeichnet ferner die Sehnsucht im Gegensatze zur Befriedigung, das Regellose im Gegensatz zum Gesetzmäßigen, das Subjektive im Gegensatz zum Objektiven. „Welche unnennbare, wehmütige Sehnsucht ist es, die mich zu neuen ungekannten Freuden drängt? Im vollen Gefühl meines Glücks, auf der höchsten Stufe meiner Begeisterung ergreift mich eine dunkle Ahnung . . . ich möchte eine seltsame Natur mit ihren Wundern aufsuchen, steile Felsen erklettern und in schwindelnde Abgründe hinunterkriechen, mich in Höhlen verirren und das dumpfe Rauschen unterirdischer Wasser vernehmen, ich möchte Indiens seltsame Gesträuche besehen . . ." „Die unermeßliche, unerforschte Innenwelt des Menschen sollte der tiefste Grund sein, den die bewegliche Meeresoberfläche des Romans widerspiegelt."

Der eifrigste, an neuen Gedanken fruchtbarste Vorkämpfer, der eigentliche Urheber der neuen literarischen Bewegung war Friedrich Schlegel. Von ihm hat, wie hervorgehoben werden muß, der ältere Bruder Wilhelm Schlegel erst die entscheidenden Anregungen empfangen, die er allerdings dann mit größerer Geschicklichkeit und Klarheit auszubreiten wußte. Beide Schlegel waren nicht selbst Dichter, sondern kritische Bahnbrecher.

Die Forderungen der Romantik

Die romantischen Forderungen, die von ihnen aufgestellt und von den Späteren teilweise beibehalten wurden, waren mit ihren eigenen Worten folgende:

Die romantische Poesie ist eine Allpoesie. „Die Welt ist eine lebendige Einheit." „Der Geist der Poesie ist nur einer und überall derselbe." „Es ist recht übel, daß die Poesie einen besonderen Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes." „Die romantische Poesie ist die Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang." Die Schlegel gingen, was wichtig ist, bei der Aufstellung dieser Forderung nicht von dem Gefühl, sondern von einer theoretischen Forderung aus. Sie standen auf dem Boden einer „Transzendentalphilosophie" und wollten diese in eine „Transzendentalpoesie" verwandeln, ein Versuch, der mißlang und notwendig mißlingen mußte wie alles, was die Poesie unter die Herrschaft einer Theorie stellen will.

Die Selbstherrlichkeit des genialen Menschen, d. h. es wurde im Sinne der Fichteschen Philosophie das Ich des Künstlers als schrankenlos im Leben wie in der Kunst hingestellt. „Die Willkür des Dichters leidet kein Gesetz über sich." Es sei, so erklärten die Romantiker, das oberste Gesetz der Kunst, daß es überhaupt kein verbindliches Kunstgesetz gebe. Daher wurden alle bisherigen Regeln der Kunst umgestoßen, alle Gattungen (Lyrik, Epos, Drama) und alle Stoffe absichtlich durcheinander gemischt, ebenso Philosophie, Religion und Musik. Alle Werke sind Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht. „Wie, es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? . . . Denkt Ihr nicht manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur endlich Ruhe zu finden?" „Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musik, und wer weiß, so eine herrliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft." „Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein."

Die romantische Ironie. Sie ergibt sich aus dem eben Gesagten, denn alles Objektive, verstandesmäßig Klare wird gehaßt und absichtlich gemieden. Auch die innere Gesetzmäßigkeit und Wahrscheinlichkeit eines Kunstwerkes soll aufgelöst werden. Dies geschieht durch die Ironie, die das Höchste — aber auch Verhängnisvollste — der älteren romantischen Kunst war. Der ge-

wöhnliche Dichter, lehrten die Romantiker, wird sich ganz und gar in sein Werk versenken und in der Um- und Innenwelt seiner Personen aufzugehen trachten. Er wird also in einem gewissen Sinne geistig unfrei sein. Der wahre Dichter, der romantische Dichter, wird diese Gebundenheit nicht mehr haben: er wird „Ironie" besitzen, d. h. die Geistesfreiheit, wie ein Luftschiffer über das eigene Werk emporzusteigen und damit über der eigenen Dichtung, über den eigenen Gestalten zu schweben. Er wird so hoch darüber schweben, daß er vorkommenden Falls auch imstande ist, sich über sein Werk von der Vogelschau aus lustig zu machen. Ähnlich, nur viel verfeinerter, dachte auch ein Jahrhundert später B. G. Shaw als Schöpfer und zugleich als Ironiker über seinen eigenen Gestalten zu stehn. Dabei darf man nicht denken, daß es den Romantikern bei ihren Werken nicht Ernst gewesen sei. Die romantische Ironie war „die selbstbewußte Vereitelung des Objektiven, die göttliche Frechheit des Urteilens und Absprechens, ohne sich mit der Sache einzulassen." Der romantische Dichter hatte, wenn er z. B. die Zuschauer in sein Stück hineinreden ließ, wenn er selbst in seinen Werken auftrat, wenn er das Kunstwerk über das Kunstwerk spotten ließ und damit jede Stimmung zerriß, wenn er den Ernst in Scherz und den Scherz in Ernst verkehrte, sehr wohl eine künstlerische Absicht. Er wollte sich und den Kunstgenießenden auf die höchste Stufe der Freiheit erheben, die Meisterschaft über den Stoff auf das Äußerste treiben und damit alles Stoffliche im Kunstwerk verzehren. Erreicht ward dieses Ziel nur in einigen wenigen Märchendichtungen Tiecks, Brentanos und E. Th. A. Hoffmanns. Überwiegend war der Eindruck der Verwirrung und Ratlosigkeit, und eine unbestimmte, ungestillte Sehnsucht nach etwas ganz Unerreichbarem war das Ergebnis. „Es wird immer der wesentliche Charakter des Romantischen bleiben, daß die Abgeschlossenheit fehlt und daß immer noch auf ein Weiteres, auf ein Fortschreiten gedeutet wird."

Das Übergewicht der Fantasie und des Gefühls über Kritik und Verstand. Die romantische Kunst ist eine Aristokratenkunst. Sie war der Scheinkunst des Philistertums und des Verstandes geradewegs entgegengesetzt. Am höchsten von den Schaffenden sind die Künstler zu stellen. Mit wahrem Fanatismus sonderten sich die Romantiker von dem gewöhnlichen Volke ab. „Die Künstler sind Braminen, eine höhere Kaste, aber nicht durch Geburt, sondern durch freie Selbsteinrichtung geadelt. Jeder ungebildete Mensch ist die Karikatur von sich selbst." Nach Kants Vorgang suchten die Dichter den Weg in die geheimnisvolle Innenwelt des Menschen. Die Romantiker entdeckten das Unbewußte; sie wendeten sich mit Vorliebe den dunklen, rätselvollen Seiten des seelischen Lebens zu, dem Traum, dem Schlafwandeln, dem Hellsehen, dem Gespenstischen, dem Märchenhaften und Ahnungsvollen. „Die Welt der Träume und Ahnungen ist das wahre Land der Poesie." Den Romantikern war Goethes Wilhelm Meister schließlich nicht mehr wunderbar genug. Nach Novalis' Ansicht muß der Roman wieder Märchen werden. „Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muß märchenhaft sein." „Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist. Die höheren Mächte in uns, die einst als Genien unseren Willen vollbringen werden, sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühseligen Laufbahn mit süßen Er-

innerungen erquicken." Das Wort Märchen bezeichnet hier nicht Volks- und Kindermärchen im Sinn der Grimmschen Sammlung, sondern es ist der Inbegriff des Wunderbaren und Fantastischen, des Sagenhaften und Sinnbildlichen.

Die Verherrlichung des Mittelalters und des Katholizismus. Da all die Forderungen einer Erneuerung von Kunst und Leben in der Gegenwart gar nicht oder nur schwer erfüllt werden konnten, so träumten sich die Romantiker in eine Zeit zurück, in der die Menschen noch fromm, zufrieden und edel waren. Als solche Zeit sahen sie das Mittelalter an. Das Mittelalter war für die Romantiker nicht die Benennung eines geschichtlichen, sondern eines rein poetischen Zeitalters. Aus Novalis' Aufsatz: Die Christenheit lernen wir dies Idealzeitalter kennen. Es waren schöne glänzende Zeiten, heißt es bei Novalis, als Europa ein christliches Land war, als ein großes gemeinschaftliches Interesse unter dem Papst das weite Reich verband. So schmolz mit dem poetischen Ideal das katholische Ideal zusammen. Eine mit höchster Bildung, Welterfahrung und Güte ausgestattete Zunft, die Priesterschaft, leitete die Welt. Sie predigte nichts als Liebe zu der heiligen wunderschönen Frau der Christenheit, sie bereitete dem Menschen eine sichere Zukunft, jeder Fehltritt wurde durch sie vergeben. Die Priester erzählten von längst verstorbenen heiligen Menschen; in geheimnisvollen Kirchen, mit Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt, von heiliger erhebender Musik belebt, bewahrte man dankbar die geweihten Reste ehemaliger gottesfürchtiger Menschen in köstlichen Behältern auf. Hin und wieder ließ sich die Gnade auf ein seltsames Bild oder einen Grabhügel nieder. Dahin strömten die Menschen mit schönen Gaben und brachten himmlische Gegengeschenke, Gesundheit des Leibes und Frieden der Seele zurück. Mit Recht widersetzte sich das weise Oberhaupt der Kirche frechen Ausbildungen menschlicher Anlagen auf Kosten des heiligen Sinnes und unzeitigen gefährlichen Entdeckungen im Gebiete des Wissens. So wehrte der Papst den kühnen Denkern, öffentlich zu behaupten, daß die Erde ein Wandelstern sei, denn er wußte wohl, daß die Menschen mit der Achtung für ihre irdische Heimat auch die Achtung vor der himmlischen Heimat verlieren und das eingeschränkte Wissen dem unendlichen Glauben vorziehen würden. Fürsten legten ihre Kronen dem heiligen Vater zu Füßen und achteten es für Ruhm, den Abend ihres Lebens in Klostermauern zu beschließen. Da brachten die Protestanten einen Riß in diese schöne Welt. Sie zerrissen die schöne Einheit der Kirche, trennten das Untrennbare, teilten die unteilbare Kirche, gründeten ein falsches landesherrliches Kirchentum, führten eine andere Religion ein, nämlich die heilige Allgemeingültigkeit der Bibel.

Es ist kaum nötig hervorzuheben, daß das Bild, das sich die Romantiker vom Mittelalter machten, der geschichtlichen Wahrheit in keiner Weise entsprach. In diesem glänzenden Bilde sah man weder die Roheit der Massen, noch die Grausamkeit der Feudalherren des Mittelalters, weder den Fanatismus der Mönche, noch den finsteren Aberglauben; da schilderte man die engen Burgen als prachtvolle Schlösser, die derben Ritterfrauen als empfindsame Genoveven. In träumerischer Verkennung der geschichtlichen Tatsachen sah man vieles für altdeutsch und ehrwürdig an, was weder deutsch noch heilig war. Auch standen keineswegs alle Romantiker auf dem Boden der empfindelnden Christelei.

Die Romantik wird man mit ihren Verschwärmtheiten, Verstiegenheiten, Verzücktheiten und Verkehrtheiten wohl am besten verstehen, wenn man sie ganz ohne literarische Absichten im Sinn des Entwicklungsgedankens als einen Aufstand der Jugend gegen das Alter betrachtet. Der greise Grillparzer, der noch die Schlegel, Tieck und Schelling erlebt, hat das 1870 in einem Gespräch zwischen sich und der Romantik in treffender Weise getan:

Romantik: Gehörst du auch unter meine Gegner?

Ich: Im Gegenteil. Du unterhältst mich mit Deinen bunten Bildern. Aber Deine Anhänger haben die Sache doch sehr übertrieben.

Romantik: Was wird nicht alles übertrieben? Und was geht das Dich an?

Ich: Und dann der fatale romanische Name: Romantik!

Romantik: Nun, so nenne mich auf Deutsch!

Ich: Wie also denn?

Romantik: Die Jugend.

*

Die Stellung der älteren Romantik

Nachdem sich der Bruch mit Schiller vollzogen hatte, ging Friedrich Schlegel 1797 von Jena nach Berlin, wohin ihm bald auch Wilhelm folgte. Hier traten diese beiden kritischen Wortführer mit den frühesten, fast noch unbekannten dichterischen Vertretern der jungen Romantik, mit Wackenroder und Tieck in Beziehung. Zu gegenseitiger freudiger Überraschung waren diese unabhängig zu denselben Anschauungen von der Dichtkunst gekommen wie Wilhelm und Friedrich. Mit Tieck waren aufs innigste befreundet der Sprachforscher Bernhardi und Novalis. Die jungen Dichter verkehrten in den Kreisen der Goethe vergötternden Frauen in Berlin, so der geistvollen Rahel Levin, Henriette Herz und Dorothea Veit. Auch ein äußerer Mittelpunkt wurde geschaffen. Die beiden Brüder Schlegel gaben 1798 bis 1800 die romantische Zeitschrift das Athenäum heraus; Mitarbeiter waren Schleiermacher, Novalis, Hölderlin, Wackenroder und Tieck. Das Jahr 1798 ist somit der Anfang der zu historischer Geltung sich durchsetzenden romantischen Bewegung.

Nur 1797 und 1798 war Berlin der Sammelpunkt der romantischen Dichter, dann kehrten einige wieder nach Jena zurück. An ihrer Spitze stand immer noch Friedrich Schlegel, der entschlossenste von den jungen Kritikern, wenn er auch poetisch nichts hervorzubringen vermochte. Durch ihn wurden die romantischen Dichter auf kurze Zeit zu einer förmlichen literarischen Partei. Im Athenäum veröffentlichte Friedrich die höchst wichtigen 450 Fragmente über Poesie, Religion, Philosophie, Kunst, Sitte und Ehe. In ihnen wurden alle hervorragenden Zeitgenossen mit Ausnahme Goethes und Fichtes angegriffen und herabgesetzt, so Wieland, Voß, Matthisson, Jean Paul, Tiedge, Iffland u. a. Trotz aller Übertreibungen bildete das Athenäum die entscheidende Einleitungsschrift zu der Literatur der jungen Generation.

In diesen kühnen, Welt, Leben, Ehe, Sittlichkeit, Kunst, Philosophie und Religion umspannenden neuen Ideen und Ideensplittern — denn vielfach waren es nur Sprüche und Einfälle — lagen die Keime fast zu allem, was in der Folgezeit das Merkmal des jungen Geschlechtes ward. Im Vorangegangenen haben wir schon eine Reihe der Ideen des Athenäums, das man nach seinen Hauptmitarbeitern

auch ein Schlegeläum nennen könnte, wiedergegeben. Die Aufregung über diese Veröffentlichung war allgemein. „Das platte Volk von Hamburg bis nach Schwaben ließ Einen Schrei der Entrüstung hören.“ Mitten inne stehen wir in jenem von uns schon geschilderten Drängen und Verdrängen von Vorläufern, Pfadsuchern, Bahnbrechern und führenden Dichtern.

Da aber F. Schlegel durch seine herausfordernde Kritik und durch den Roman Lucinde 1799 viele Sympathien verloren hatte, trat jetzt der ältere Bruder, Wilhelm Schlegel mehr in den Vordergrund. Wilhelm hielt sich maßvoller, ihn umglänzte auch der Ruhm der Shakespeareübersetzung. Er hielt von 1801 bis 1803 in Berlin Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst und führte hier die meist von seinem jüngeren Bruder herrührenden romantischen Anschauungen zum ersten Mal in einem geschlossenen System vor. Allerdings zeigten sich schon im Jahr 1800 unter den Romantikern persönliche Zerwürfnisse, die nur deshalb nicht weiter wirkten, weil die Romantiker von allen Seiten Angriffe erfuhren, so daß sie sich äußerlich wohl oder übel zusammenschließen mußten. Diese Angriffe gingen unter anderm von Kotzebue in seiner satirischen Komödie: der hyperboräische Esel oder die heutige Bildung aus; W. Schlegel erbaute ihm deshalb die ebenfalls satirische Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue. War Wilhelm hier auch siegreich, so stellte er jedoch vergeblich dem Schillerschen Musenalmanach einen romantischen Musenalmanach für 1802 entgegen. Von 1803 bis 1805 gab Friedrich, da das Athenäum eingegangen war, die Zeitschrift Europa heraus. In dieser neuen Zeitschrift wurde, im Gegensatz zu der philosophischen Richtung des Athenäums, das Mittelalter stärker betont.

Der äußere Zusammenhang der in Jena vorübergehend oder dauernd weilenden Romantiker hatte sich indessen gelöst. Wackenroder war schon 1799, Novalis 1801 gestorben, Tieck ging in demselben Jahr nach Dresden, 1802 reiste F. Schlegel nach Paris und Schleiermacher lebte einsam in Stolp, 1803 trennte sich Karoline von Wilhelm, in demselben Jahr ging Schelling nach Würzburg, 1804 reiste W. Schlegel mit Frau von Stael durch Europa, und Fichte und Schelling gerieten wegen ihrer philosophischen Anschauungen aneinander. 1805 unternahm Tieck eine Reise nach Rom. Die Zersprengung des älteren romantischen Kreises, der allein Zusammenhalt gehabt hatte, war damit vollendet. Da gleichzeitig Schiller starb, war kein Gegner mehr da, der den Kampf mit den Romantikern fortgesetzt hätte. „Einzig Goethe war von den Klassikern noch überlebend und schaffenskräftig. Aber weder er noch die (jüngeren) Romantiker empfanden sich anfänglich als Gegensätze. Der Name jüngere Romantik bezeichnet mithin nicht eine Gruppe oder Richtung neben anderen gleichzeitigen, sondern er geht auf den Gesamtcharakter der deutschen Literatur von 1805 bis 1825, an dem alles mehr oder weniger Anteil hat, was an ernsthafter Dichtung und Prosa in diesem Zeitraum erscheint.“

Rasch hatten sich die Romantiker weithin zerstreut. Die Verteilung nach den einzelnen Städten war folgende: Berlin (Rahel, Bettina, E. Th. A. Hoffmann, Hitzig, Contessa), Dresden (Adam Müller, Tieck, Kind, Hell, Graf Loeben, die Maler Runge und K. D. Friedrich), Köln (Sulpiz und Melchior Boisserée), Heidelberg (Görres, Arnim, Brentano, Eichendorff), München (Baader, Schelling, Oken), Wien (Friedrich Schlegel, Zacharias Werner), Tübingen (Uhland, Kerner).

Eine Stellung für sich allein darf Kleist beanspruchen. Nur lose hing er mit den genannten und den folgenden romantischen Dichtern zusammen. Mit kritischen und philosophischen Untersuchungen hatte sich Kleist nie lange aufgehalten, dafür besaß er aber die gewaltige Schaffenskraft, der das Finsterste wie das Heiterste gleichmäßig gelang, den Sinn für das Wirkliche und die Gabe einer gedrungenen ureigenen Dichtersprache. Kleist war der kühnste und gewaltigste Revolutionär, ein Eigener und Einzelner, das große Widerspiel der Romantik der Schlegel und Tieck, der Schöpfer der ehernen Form in Drama und Novelle, der mit den entwickelten Kunstidealen der Romantik keinerlei Beziehung hat. Zugleich aber war er ein Titane, der sich gegen die Olympier von Weimar erhob und auch wie ein Titane durch das selbstbereitete Schicksal gestürzt wurde. Während der kurzen Jahre seines poetischen Schaffens von 1800 bis 1811 stand dieser größte Dichter seiner Generation allein, unverstanden und so gut wie wirkungslos zwischen den älteren und den jüngeren romantischen Dichtern.

Die jüngere Romantik

Rasch hatten die älteren Romantiker in Jena und Berlin den Boden unter den Füßen verloren, weil sie, überwiegend kritische Naturen, nicht imstande waren, ihre Auffassung von der neuen Dichtkunst in poetische Wirklichkeit umzusetzen. Sie hatten somit nur die Aufgabe gelöst, vorzubereiten, gegen Philistertum und Klassizismus anzukämpfen, hatten aber noch nicht vermocht, aus schöpferischem Drang Kunstwerke hervorzubringen; doch bilden die dichterisch reicher veranlagten Wackenroder und Tieck den Übergang von der älteren zu der jüngeren Gruppe der Romantiker.

Die Unterschiede sind folgende: Die älteren Romantiker waren überwiegend Kritiker, die jüngeren mehr Poeten; die älteren wurzelten in der Philosophie, die jüngeren in der Geschichte; die älteren waren gelehrt, die jüngeren volkstümlich; die ersten weltbürgerlich, die zweiten deutschnational; die ersten brachten uns fremde Literaturwerke durch Übersetzungen nahe, die zweiten erweckten die vergessenen einheimischen Volksliederschätze; die älteren Romantiker, selbst Tieck, waren ihrem Wesen nach norddeutsche Verstandesnaturen, die jüngeren Romantiker waren Gemüts- und Fantasiemenschen; die Jenaer hatten die romantische Ironie am höchsten gestellt, die Heidelberger verwarfen sie; die älteren waren Meister der Form, den jüngeren ging der Inhalt über die Form.

Innerlich zu den mehr poetisch als kritisch veranlagten Romantikern ist der allzu früh verklärte Novalis zu rechnen. Zu den jüngeren Romantikern gehören vier herrliche deutsche Jünglingsgestalten: Klemens Brentano, Achim von Arnim, Josef Görres und Josef von Eichendorff. Brentano hatte in Arnim zuerst den Menschen lieb gewonnen. 1805 kamen beide in Heidelberg mit dem feurigen Josef Görres und den Brüdern Grimm zusammen. Das fröhliche Leben, der Neckar, die unbeschreiblich reizenden Waldberge, die Ruine des Heidelberger Schlosses wirkten anregend auf sie. Hier empfanden sie die Kleinheit der Gegenwart, aber auch, daß hier der Ort sei für Dichter, die den alten romantischen Gesang wieder beleben wollten. So entstand des Knaben Wunderhorn, die von Arnim und Brentano herausgegebene Sammlung älterer deutscher Lieder. Diese

beiden Dichter sowie der etwas abseits stehende Eichendorff vertraten die poetische Seite der jüngeren Romantik, Görres die theologische und politische, die Grimms die philologische Seite. Die Brüder Grimm, Jakob und Wilhelm, waren literarisch und geistig eine einzige Persönlichkeit. „Zwei verschiedene, gleich berechtigte, gleich notwendige Arten im Betriebe der Wissenschaft erschienen durch sie gleichsam symbolisch ausgeprägt: das großartige Finden in dem älteren, das ruhige Ausbilden in dem jüngeren" (siehe S. 247). Als Organ dieser Gruppe gab Arnim 1808 die Zeitung für Einsiedler heraus. Uhland und Kerner erklärten sofort ihre begeisterte Zustimmung. Es sollte darin die Alltäglichkeit bekämpft, manches alte Meisterwerk zu Ehren gebracht, das Nationalbewußtsein gestärkt werden. Es erschienen darin die Studien von Jakob Grimm über altdeutsche Sage und Poesie, Uhlands erste Lieder, Görres' Abhandlung über das Nibelungenlied, Übersetzungen von Wilhelm und Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Lieder von Arnim und Aussprüche von Hölderlin. Die Buchausgabe der Zeitung für Einsiedler, die Arnim herausgab, führte den Titel Trösteinsamkeit.

Im allgemeinen waren die jüngeren Romantiker Erben der älteren, wollten aber die deutsche Literatur nicht durch fremdländische Einflüsse erneuern, mochten diese immerhin so großartig sein wie die Shakespeares und Calderons, sondern sie betonten die Erneuerung der vergessenen heimischen Schätze des deutschen Volksliedes, der deutschen Sage und des Märchens. So lautet denn das Schlagwort der jüngeren Romantiker: Erneuerung der altdeutschen Dichtungen. Tieck hatte dazu den Anstoß gegeben mit seiner Bearbeitung der Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter (1803), Brentano und Arnim folgten mit der Sammlung Des Knaben Wunderhorn; Görres veröffentlichte die deutschen Volksbücher 1807, die Brüder Grimm gaben die köstlichen Kinder- und Hausmärchen seit 1812 heraus.

Gemeinsam war den älteren und jüngeren Romantikern der Kampf gegen Plattheit und das kalte klassische Griechentum, aber diesen Kampf führten die jüngeren Romantiker nicht mit Kritiken, sondern mit Werken. Sie haben unserem Nationalbewußtsein in einer der schwersten Zeiten den wertvollsten Dienst geleistet, indem sie auf die heldenhaften Gestalten unserer Vorzeit und die Schätze unserer alten Dichtung hinwiesen. Die jüngeren Romantiker erschlossen erst das volle Verständnis des altdeutschen Lebens, sie entdeckten die Romantik des Rheins und wurden nicht müde ihn zu verherrlichen (Brentano). Ohne die Romantiker wäre die Poesie der Befreiungskriege undenkbar: die Romantiker erwärmten den deutschen Geist in der verhängnisvollen Zeit der dumpfen Erstarrung vor dem Kampfe. Mit des Knaben Wunderhorn und den Grimmschen Märchen begann eine Erneuerung der deutschen Lyrik, ja der deutschen Poesie im allgemeinen.

Natürlich fanden auch die jüngeren Romantiker ihre Gegner, besonders in dem braven aber nüchternen J. H. Voß. Voß lebte damals ebenfalls in Heidelberg und sah unwillig zu, wie sich hier unter seinen Augen eine Romantik bildete, die immer weitere Kreise zog. Voß verteidigte die klassische Überlieferung gegen die „welsche Klangmethode der Kanzonen und Sonette"; auch den katholisierenden Bestrebungen der Romantiker trat er entgegen. Ähnlich wie Kotzebue gegen die älteren, schrieb jetzt der philiströse Baggesen seinen Karfunkel- oder Klingelklingelalmanach. Aber mochten sich auch die Heidelberger bald zerstreuen (1808) und ihre Zeitung für Einsiedler schon nach wenigen Monaten eingehen, in ihrem Geiste

schrieb Fouqué die Undine und den Zauberring, Kleist das Kätchen von Heilbronn, Arnim die Kronenwächter, und auf lyrischem Gebiete dichteten im Ton des Wunderhorns Eichendorff, Uhland, Kerner, Wilhelm Müller.

Die Tübinger Romantiker gingen von den Heidelbergern aus. Sie bedeuteten in der Entwicklung der Romantik einen weiteren Schritt vom Gelehrt-Weltbürgerlichen zum Volkstümlich-Nationalen. Besaßen bereits die Heidelberger Romantiker nicht mehr die zersetzende Schärfe der Jenaer, so waren die Tübinger sogar voll Treuherzigkeit und Ehrbarkeit. Die erst so stürmische Bewegung war in ihnen maßvoll und abgeklärt geworden: es zeigte sich jene Entwicklung, die ich schon als charakteristisch für alle Generationen hingestellt habe. Durch des Knaben Wunderhorn und durch Grimms Schriften wurde das Talent Kerners und Uhlands geweckt, die wiederum auf Karl Mayer, Schwab, G. Pfizer und J. G. Fischer wirkten. Alle diese Dichter studierten in Tübingen und blieben in Berührung mit dieser Stadt, wo auch Uhland seinen kurzen aber herrlichen Liederfrühling erlebte; doch war, wenigstens im Anfang, der eigentliche Führer der Tübinger Dichter nicht Uhland, sondern Kerner. Diese beiden Dichter sowie Schwab u. a. hatten sich in einem handschriftlichen Sonntagsblatt vereinigt; später war Kerner der Herausgeber des Poetischen Musenalmanachs für 1812 und des Deutschen Dichterwalds 1813, die dieser Dichtergruppe als Organe dienten.

Justinus Kerner bildete mit seiner fantastischen und gespensterhaften, die Nachtseiten der Menschennatur liebenden Eigenart das Mittelglied zwischen Arnim und Uhland, „dem Klassiker der Romantik", in dem am reinsten und vollsten das Wesen dieser ganzen Gruppe von Dichtern hervortrat. Was die Schwaben gemeinsam hatten, war der lebendige Sinn für die Natur ihres Heimatlandes, die hohe ungetrübte, sittliche Lauterkeit, die edle Bescheidenheit, die Treuherzigkeit ihres Wesens, der geschichtliche Sinn, das glücklich stille und frohbewegte Innenleben, die volkstümliche Verständlichkeit, das Überwiegen des Liedes, das Beschränken auf die kleinen epischen Formen (Romanze) und das fast gänzliche Fehlen des Dramas. Sieht man von Kerner ab, so vermieden die Tübinger alles übertrieben Fantastische; Gedanke und sprachlicher Ausdruck waren bei ihnen schlicht, durchsichtig und treffend. An verstandesmäßiger Einsicht standen sie weit über den Jenaer und Heidelberger Romantikern, an neuen Ideen ebenso sehr unter ihnen, und Goethe hatte so Unrecht nicht, wenn er zwar das vorzügliche Talent der Tübinger Dichter anerkannte, aber nichts Aufregendes, nichts das Menschengeschick Bezwingendes aus diesem Kreis erwartete.

Gesamtergebnis

Die Wirkung der Gegenströmung des jungen Geschlechtes lag in folgendem: Die alte Aufklärungsliteratur wurde überwunden, und ohne Zweifel war es ein nicht minder großes Verdienst, daß die Nation durch die jungen Dichter von der fest eingewurzelten Meinung abgebracht wurde, der Künstler müsse die Griechen nachahmen, um etwas Großes zu leisten. Die Poesie schien sich unter den Händen der Romantiker plötzlich auszudehnen.

Die Klassiker hatten vor dem Komischen Halt gemacht: hier erweiterte Jean Paul sofort das Gebiet der Kunst. Die großen Weimarer Dichter hatten es vermieden, zu den Armen, Gedrückten und Elenden herabzusteigen: auch hier ließen Jean Paul und J. P. Hebel ein verklärendes Licht auf die untern Schichten des Volkes fallen. Schiller und Goethe hatten die religiöse Kulturentwicklung so gut wie ganz übersehen; die jungen romantischen Dichter Novalis, Tieck und der Theologe Schleiermacher erschlossen die Legende und machten die Religion wieder poetisch und beeinflußten damit sogar die Klassiker in der Jungfrau und im Faust. Romantische Farben leuchten gar oft in Maria Stuart und der Braut von Messina auf. Tiefer als man oft glaubt, sind Schiller und der alte Goethe mit der Romantik verflochten.

Die Klassiker hatten nach 1786 das Mittelalter vernachlässigt; diese große Welt wurde durch Tieck, Arnim, die Grimms, Uhland u. a. mit ihren Märchen, Sagen und heimatlichen Klängen, ihren deutschen Helden, Elfen und Liedern wieder erschlossen. Die Klassiker waren, wenn man von Schiller absieht, ohne historischen Sinn gewesen. Auch hier war die Bewegung des jungen Geschlechtes von befruchtender Wirkung: die deutsche Altertumskunde wurde durch die Grimms geschaffen, F. H. v. d. Hagen gab das Nibelungenlied heraus, Görres die Volksbücher; Pertz sammelte die alten Urkunden in den Monumenta Germaniae historica; große deutsche Geschichtsschreiber entrollten Bilder aus allen Zeiten und von allen Völkern. Den Klassikern war die alt- und mittelhochdeutsche Dichtung fremd; hier drangen die jungen Dichter verständnisvoll ein. Daneben rissen Wilh. und F. Schlegel, Gries, Tieck, Eichendorff die Schranken nieder, die Deutschland von den romanischen und anderen Literaturen getrennt hatten, sie übersetzten deren Werke und verwirklichten damit erst Goethes Gedanken von einer Weltliteratur. Auch vor dem eigentlichen Gebiete der Klassiker, dem des griechischen Altertums, waren die jungen Dichter nicht willens, ehrfurchtsvoll Halt zu machen. Sie hatten nicht den Goetheschen Wunsch, bloß Homeriden zu sein: in Kleists Penthesilea 1808 brannte ein leidenschaftlich wildes Feuer, das durch eine Welt von Empfindungen von den gleichzeitig hervortretenden klassischen Dichtungen Goethes, der Pandora und der Achilleis, getrennt war.

Literarische Einflüsse aus der Fremde

Ältere germanische Dichtung

Wir haben in der Literatur der ersten Generation, soweit vergangene Zeiten und fremde Vorbilder in Frage kommen, fünf Haupteinflüsse zu unterscheiden: aus der mittelhochdeutschen und nordischen, aus der italienischen und spanischen Dichtung, aus der orientalischen Poesie, aus den Shakespeareschen Dramen und aus den Romanen Walter Scotts.

Die mittelhochdeutschen und nordischen Dichtungen wirkten nicht als Einzelwerke, sondern nur als Gattung und als Offenbarungen germanischen Geistes. Zu einem tieferen Verständnis kam man noch nicht, zumal die ganze sprachliche Vorarbeit noch zu tun war. Aus Parzival, aus dem armen Heinrich, dem Nibelungen- und Gudrunlied, dem Rolandslied, aus König

Rother, den Minneliedern und den Volksbüchern wurden nur allgemeine romantische Stimmungen übernommen, so von Tieck, Arnim und Ludwig Uhland. Schattenhafter noch, nur in allgemeinen Umrissen, wirkte die nordische Poesie der Edda ein, so auf Fouqué. Das charakteristische Gepräge dieser nordischen Romantik war die unangenehme Verquickung weinerlicher Stimmung mit den stark abgeblaßten Bildern nordischen Kraftheldentums. Den Zeitgenossen gefielen gerade diese weichlich romantischen Elemente, wie zahlreiche Werke der längst vergessenen Unterhaltungsliteratur beweisen.

Romanische Einflüsse

Die italienischen und spanischen Dichtungen. Neben der Romantik nach altdeutschem Rezept kann man auch eine Romantik nach spanischem Vorbild unterscheiden. Der Einfluß war größer, eindringender und betörender. Cervantes und Calderon waren die beiden spanischen Dichter, mit denen wir zuerst durch Wilhelm Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, durch seine Blumensträuße der italienischen, spanischen und portugiesischen Literatur sowie durch sein Spanisches Theater 1803 und 1809 bekannt wurden und die auf Tieck, Brentano, Arnim, Müllner und die Schicksalsdramatiker, später auch auf Grillparzer von Einfluß waren. Ihre große Bedeutung müssen wir vom Standpunkte des Kampfes gegen das Philistertum beurteilen. Die spanischen Dramen bildeten den stärksten Gegensatz zu den Dramen Kotzebues, Ifflands und aller anderen Unpoetischen, die es ums Jahr 1800 noch zu überwinden galt. Bei diesen Spaniern fand die romantische Generation, was sie suchte, die Verbindung des Dramatischen und des Lyrischen, die glühende Fantasie und die wundergläubige, religiöse Inbrunst.

Lope (1635 gestorben) war der Gründer des spanischen Theaters. Er war der erfindungsreichste und fruchtbarste spanische Dramatiker. Er hat etwa 1500 Stücke verfaßt. Tausend von ihnen sind verloren gegangen. Von 1823 an machte Grillparzer aus der Lektüre Lopes ein förmliches Studium. Ein Band seiner sämtlichen Werke ist mit Studien über ihn angefüllt. Weder Schiller noch Goethe hatten von Lope nähere Kenntnis, auch die Romantiker kannten ihn wenig. Grillparzer stand eine lange Zeit mit seiner Vorliebe für diesen Dichter vereinzelt da. Andere Dichter hatte der Einfluß Lope de Vegas nur gestreift, Grillparzer aber ist durch Lope erst geworden, was er ist. Täglich las er in ihm. Schließlich war er von ihm unzertrennlich. Durch die anhaltende Beschäftigung mit Lope ging ihm erst das Ideal des modernen Charakterdramas auf. Aber eine Abhängigkeit erwuchs daraus nicht. Grillparzer hat die Fehler seines Vorgängers überall verbessert; er war der größere Künstler, zugleich aber auch der freiere Mensch und der tiefere Psycholog. Einige Aussprüche Grillparzers über Lope lauten: „Lope ist fast noch ein natürlicherer Schriftsteller als Shakespeare. Seine Kompositionen sind unwahrscheinlich, absurd und fast keines seiner Stücke aufzuführen, aber man wird durch ihn eigentlich in die Poesie eingeführt." „Lope ist nicht der größte Dichter, aber die poetischste Natur der neueren Zeit."

Calderon (1681 gestorben) war als Tragiker größer als Lope — „Calderon großartiger Manierist, Lope Naturmaler" — doch konnte er sich so wenig wie dieser den geistigen Fesseln entziehen, mit denen die Kirche und die Inquisition das spanische Geistesleben eingeengt hatten. Schelling stellte ihn über Shakespeare. Niemals, schrieb Friedrich Schlegel, ist eine verwahrloste Zeile aus seiner Feder geflossen. Uns Heutigen bleibt Calderon meist fremd durch sein Festhalten an den Lehren des Katholizismus und den spanischen Ehrbegriffen. Seine größten Dramen sind: Das Leben ein Traum, Die Andacht zum Kreuze, Der standhafte Prinz, Über allem Zauber Liebe, Der Arzt seiner Ehre. Zwölf seiner geistlichen Spiele übersetzte Josef von Eichendorff 1846.

Cervantes (1616 gestorben) hat unsterblichen Ruhm durch seinen Roman: Sinnreiche Geschichte des Junkers Don Quijote von La Mancha erworben (von Tieck 1799 übersetzt). Es ist der erste Roman der Weltliteratur, der das Leben der Wirklichkeit realistisch darstellt. Auch in der spätesten Zeit werden Don Quijote und Sancho Pansa zwei nie veraltende Gegensätze bleiben. Den Romantikern war der Roman Don Quijote mit der Vermischung von Erzählung und Lyrik, der Ironie, die über dem ganzen schwebt, neben Goethes Meister das lieblichste Buch der Weltliteratur und das Musterbild aller Romane.

Von italienischen Dichtern waren Dante, Ariost und Tasso von Einfluß. Auch die Kenntnis dieser Dichter wurde uns durch die Schlegel vermittelt. Wilhelm bot in den Blumensträußen italienischer, spanischer und portugiesischer Literatur Balladen, Kanzonen und Sonette von Dante, Sonette und Madrigale von Petrarca, den ersten Gesang aus dem Rasenden Roland, Teile aus dem Idyll Aminta von Tasso und aus dem berühmten Schäferdrama Pastor fido von Guarini (1590). Der erste gewesen zu sein, der's gewagt, auf deutscher Erde mit Dante zu ringen, hat sich Aug. Wilh. Schlegel in seinem bekannten Sonett gerühmt. Er erleichterte sich die metrische Aufgabe, indem er den mittleren Reim der Terzine ohne Reim ließ. 1791 in Bürgers Akademie der schönen Redekünste, 1795 in Schillers Horen gab Schlegel Abhandlungen und Übersetzungsproben aus der Göttlichen Komödie, die er dadurch erst in Deutschland dem Verständnis erschloß. Leider hat Wilhelm Schlegel seine Übersetzung der Göttlichen Komödie nicht vollendet.

Dante, der große Florentiner Dichter der dämmerumhüllten Zeit vor der eigentlichen strahlenden Wiedergeburt der Künste (1321 gestorben), ist an der Spitze zu nennen. Er war der unsterbliche Dichter des allegorischen Gedichtes: Die göttliche Komödie. Comedia wird dieses Epos nach mittelalterlichem Sprachgebrauch genannt, weil es tragisch anhebt und versöhnend endet; die Nachwelt setzte das Beiwort göttlich hinzu. Die Dichtung schildert in Terzinen die Wanderung Dantes durch die Hölle, durch die Büßungswelt und durch das Himmelreich, die Dante, wie er erzählt, in der österlichen Zeit des Jahres 1300 unternommen habe. Die Hölle erscheint als ungeheurer Trichter in der Tiefe der Erde, der Ort der Läuterung als riesiger Berg auf einer Insel, der Himmel als siebenfaches Gewölbe. Durch Hölle und Büßungswelt wird der Wanderer von dem im Mittelalter in dem höchsten Ansehen stehenden römischen Dichter Virgil geleitet, durch das Paradies von dem seligen Geist seiner früh verklärten Jugendgeliebten Beatrice. Das Epos hat viele Vorstellungen, so von der Hölle, dem Inselberg u. a. den Arabern entlehnt. Es ist groß durch seine Anlage und Fantasie, durch seine Zusammenfassung des gesamten mittelalterlichen Wissens und durch die gewaltige Stärke des Charakters, die aus ihm spricht. Übersetzungen von Philalethes (König Johann von Sachsen), Kannegießer, Streckfuß, Pochhammer, Gildemeister, Zoozmann und Walter Geisow.

Ariost (1533 gestorben) ist mit seinem Epos: Der rasende Roland zu nennen. Es ist keine einheitliche Dichtung, sondern eine Zusammenflechtung zahlreicher, durch höchste Schönheit und Lebhaftigkeit der Darstellung ausgezeichneter Einzeldichtungen. In dem Werk laufen so recht nach der Herzenslust der Romantiker zahlreiche Liebesnovellen nebeneinander her, von denen jede einzelne ein Gewebe von bunten Szenen ist. Gerade durch die Mannigfaltigkeit und lose Form ward der rasende Roland den Romantikern lieb.

Tasso (1595 gestorben), der hervorragendste Dichter der italienischen Spätrenaissance, ist als Verfasser des Befreiten Jerusalem von Einfluß gewesen (übersetzt von Gries). Hier fesselte die Romantiker das religiöse Moment, die hohe Friedlichkeit eines gläubigen Gemüts, das zarte Gefühl ritterlicher Liebe und die romantische Schilderung der Wundergärten und der verzauberten Wälder, doch ist Tasso oft kalt und gekünstelt.

Von der Nachahmung der Spanier und Italiener stammte die Vorliebe der Dichter für südliche Strophenformen, für das Sonett, die Stanze, die Kanzone, die Terzine, die Glosse, das Madrigal, deren klingende Formen die Romantiker häufig anwendeten.

Die orientalischen Dichtungen. Auch die orientalische Dichtung wurde uns durch die Schlegel erschlossen. Allerdings war bereits früher in Gottfried Herders „Lehrdichtung“ ein Einfluß der orientalischen Poesie zu erkennen. Goethes ewige Lieder im Divan haben wir schon früher hervorgehoben. Hammer-Purgstall, Graf Platen, Friedrich Rückert, Hauff, Heinrich Heine, Schefer, Daumer, Bodenstedt und Fulda zeigten später den Einfluß der orientalischen Dichtung, teils in Werken, die innerlich den Geist der orientalischen Poesie angenommen hatten, teils in Werken, die bloß morgenländisch gefärbt waren.

Shakespeare und kein Ende

Die Shakespeareschen Dramen. Zu einem weltumfassenden Einfluß kommen wir jetzt, wenn wir an Shakespeares Dramen rühren. „Ich erinnere mich nicht“, schreibt Goethe, „daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätten, als Shakespeares Stücke. Sie scheinen ein Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen, ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert.“ „Man kann über Shakespeare gar nicht reden, es ist alles unzulänglich.“ „Es ist über Shakespeare schon soviel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu wünschen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt.“

Shakespeares Werke der frühen Zeit (1588 bis 1593): Titus Andronikus, Verlorne Liebesmüh, Edelleute von Verona, Komödie der Irrungen, Romeo und Julia, König Heinrich VI., König Richard III.

Erste Werke der reifen Zeit (1593 bis 1596): Richard II., König Johann, Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig.

Werke der Komödienzeit (1597 bis 1600): Zähmung der Widerspenstigen, Heinrich IV., Heinrich V., Viel Lärm um Nichts, Wie es Euch gefällt, Was Ihr wollt.

Werke der düsteren Zeit (1600 bis 1608): Julius Cäsar, Hamlet, Othello, Macbeth, König Lear, Antonius und Kleopatra, Timon von Athen, Koriolan.

Werke der letzten Zeit (1608 bis 1613): Cymbeline, Wintermärchen, Sturm, Heinrich VIII.

Der erste, der Shakespeares Größe in Deutschland voll erkannt hat, war Lessing in den Briefen die neueste Literatur betreffend 1759. Im allgemeinen ist jedoch zu sagen, daß Lessing nur gelegentlich über Shakespeare, und zwar nur über einige Trauerspiele (Romeo, Othello und Richard III.), aber über kein Lustspiel spricht. Demungeachtet blieb Lessings Anregung für die Folgezeit unberechenbar wichtig. Nach Lessing kam Herder, der einzelne Monologe und Lieder für seine Sammlung Alte Volkslieder 1774 übertrug; von Herder wurde Goethe in das Verständnis Shakespeares eingeführt; durch ihn die übrigen; den Dramatikern der Sturm- und Drangperiode (Lenz, Klinger, Müller, Wagner, dem jungen Schiller) ward Shakespeare der Inbegriff der Poesie.

Kein anderer ausländischer Dichter hat Shakespeare an Stärke und Tiefe der Einwirkung auf unser Schrifttum übertroffen. Wieland hatte 1762 bis 1766 die erste Shakespeareübersetzung veröffentlicht, die Eschenburg 1775 bis 1782 verbesserte und vollendete. Die Übersetzung war jedoch unvollständig, ungenau und in Prosa geschrieben. Gottfried August Bürger bemühte sich ebenfalls um den

Dichter. Doch den deutschen Shakespeare hat uns erst Wilhelm Schlegel gegeben, wie uns Luther die deutsche Bibel, wie uns, allerdings nur in bedingter Weise, Joh. Heinr. Voß den deutschen Homer gegeben hat. Schlegel übersetzte nicht nur im Versmaß des Urbildes, sondern beobachtete auch für seine Zeit die größte Treue des Sinnes, des Stiles, des Tones und der Farbe. Er war im einzelnen bis auf die Zahl der Verse genau, traf wunderbar auch den Geist des Briten und paßte ihn dem Genius der deutschen Sprache an. Mit dieser Übersetzung erlangten wir einen ungeheuren Vorteil über die eigenen Landsleute des Dichters, die Engländer, denn Shakespeare ist nach 300 Jahren den modernen Engländern oft unverständlich, während uns Deutschen durch die viel jüngere Schlegelsche Übersetzung Shakespeare durchaus lebendig und modern vorkommt.

Schlegel begann 1796 sein Übersetzungswerk mit Romeo und Julie; von 1797 bis 1801 veröffentlichte er 16 Dramen in 8 Bänden, denen er 1810 noch ein 17. Drama hinzufügte. In dieser unvollendeten Gestalt ließ er das Werk. Schlegel hatte erhebliche Schwierigkeiten zu überwinden, am meisten bei König Heinrich IV. und bei Hamlet. Stundenlang saß er oft über einem einzigen Wort. Von Schlegel rühren folgende Übersetzungen her: Romeo und Julie, Sommernachtstraum, Julius Cäsar, Was Ihr wollt, Hamlet, Der Sturm, Der Kaufmann von Venedig, Wie es Euch gefällt, König Johann, König Richard II., König Heinrich IV. (2 Teile), König Heinrich V., König Heinrich VI. (3 Teile), König Richard III.

Fünfzehn Jahre, von 1810 bis 1825, blieb das große Übersetzungswerk in dieser unvollendeten Gestalt. Der Verleger gewann für die Fortsetzung Ludwig Tieck 1825, der die Absicht kundgab, die Übersetzung zu vollenden. Doch geriet das Ganze auf Jahre hinaus wieder ins Stocken, bis Graf Wolf Baudissin in Dresden als Mitarbeiter gewonnen wurde. Ihm trat zur Seite Tiecks hochbegabte Tochter Dorothea. Die beiden führten das Werk zu Ende; Tieck empfing die Ehre und das Honorar dafür, daß er seinen Namen herlieh und eine Überprüfung vornahm. Die Übersetzung müßte mit vollem Recht die Schlegel-Baudissinsche heißen. Baudissin hat 13 Stücke übersetzt (Heinrich VIII., Maß für Maß, Antonius und Kleopatra, Titus Andronikus, Komödie der Irrungen, Troilus und Cressida, Lustige Weiber von Windsor, Othello, König Lear, Verlorne Liebesmüh, Viel Lärm um nichts, Zähmung der Widerspenstigen, Ende gut, alles gut), Dorothea hat 6 Dramen übersetzt (Koriolan, Macbeth, Wintermärchen, Timon, Die beiden Veroneser, Cymbeline).

Schlegel überragte Baudissin und Dorothea um ein Bedeutendes (am vortrefflichsten sind Schlegels Übersetzungen von Hamlet, Cäsar, Kaufmann, Sommernachtstraum); Baudissin bot eine achtungswerte, Dorothea eine nicht immer zulängliche Leistung. Das dichterisch Beste, das sie zu geben hatte, findet sich im Wintermärchen; Macbeth und Koriolan sind schwächer.

Mit Shakespeares Namen sind auch in der Folgezeit eine Reihe der Namen unserer besten Übersetzer verknüpft. Es seien folgende genannt: Georg Herwegh (Lear, Widerspenstige, Veroneser, Komödie der Irrungen, Troilus und Cressida), Otto Gildemeister (Heinrich VIII., Koriolan, Verlorne Liebesmüh, Cymbeline), Paul Heyse (Antonius und Kleopatra, Timon), Adolf Wilbrandt (Viel Lärm um

nichts), Hermann Kurz (Die lustigen Weiber von Windsor), ferner Friedrich Bodenstedt, Dingelstedt, Jordan, Simrock, F. Th. Vischer und Oechelhäuser. Nach einer hundertjährigen Periode reichster deutscher und englischer Shakespeareforschung gab Hermann Conrad im Jahr 1905 eine ehrlich gemeinte, aber stellenweise zwar philologisch begründete, jedoch künstlerisch unhaltbare Revision des Textes der Schlegel-Tieckschen Übersetzung heraus. Von den neueren Übersetzern Shakespeares trifft Friedrich Gundolf namentlich gut das Lyrische in den Dramen; auch die prosaischen Teile sind von ihm ausgezeichnet übersetzt.

Der Schöpfer des Geschichtsromans: Walter Scott (1771 bis 1832)

Der Literarhistoriker Julian Schmidt rühmt, daß von Scott die ausgedehnteste Wirkung ausgegangen sei, die jemals ein nachklassischer Dichter des 19. Jahrhunderts ausgeübt habe. Der Historiker Schlosser rechnete Scotts Romane zu den Quellen der englischen und schottischen Geschichte; Ranke dagegen wollte von Scotts Geschichtsromanen nichts wissen. Scott, von dem ein Vorfahre schon in Dantes Hölle genannt wird, war an der deutschen Literatur, an Bürger und Götz gebildet. Folgenreich war schon seine erste Veröffentlichung, die Minstrelsy of Scottish Border 1802, die die Wirkung von Percys Reliques vervollständigte; Graf Strachwitz und Fontane fußen als Balladendichter auf dieser Sammlung. 1814 begann Scott anonym die Reihe seiner geschichtlichen Romane. Ihre Vorzüge lagen in der Verwurzelung der Erzählung im nationalen Boden, in der Lebendigkeit der Darstellung, mit der längst vergangene Zeiten vergegenwärtigt wurden, und in den farbenreichen Darstellungen des schottischen Hochlandes mit seinen weiten Heiden, Seen und Mooren, mit den politischen und religiösen Kämpfen seiner Bewohner. So beliebt waren diese Scottschen Romane, daß man bei uns in Deutschland vielfach besser Bescheid wußte über König Jakob und Marquis Montrose, über den Loch Leven und Schloß Holyrood als über die Helden der vaterländischen Geschichte und die eigene Heimat. Die ersten Scottschen Romane erschienen ohne Verfassernamen; ehrfürchtig sprach man daher von dem großen Unbekannten. Es erschienen von 1814 bis 1882 folgende Hauptwerke Scotts: Waverley, Guy Mannering, Der Antiquar, Das Herz von Midlothian, Ivanhoe, Kenilworth und Quentin Durward. Bis Flauberts Salammbo ist kein historischer Roman ohne das Vorbild Scotts geschaffen worden. In England folgt Dickens den Spuren Scotts; in Deutschland Hauff, Alexis und G. Freytag; in Frankreich de Vigny, Victor Hugo, Balzac und Mérimée, in Italien Manzoni, in Amerika Cooper und Hawthorne, in Rußland Puschkin und Gogol. Die Technik von Scott ist die, daß er einen freierfundenen jungen Helden wählt, der passiv ist; eine Liebeshandlung bildet den Grundzug; wir sehen die geschichtlichen Ereignisse mit den Augen dieses Helden, der aber Beziehungen zu den Großen hat, die in sein Leben beratend oder bestimmend eingreifen, wodurch wir eine Schilderung auch der großen geschichtlichen Ereignisse erhalten. Scotts Romane werden heut zwar nicht mehr viel gelesen, aber unleugbar sind es Werke, die jeder einmal gelesen haben muß.

Widerspieglung der Zeit in den anderen Künsten

Die bildende Kunst

Wie in einem mächtigen, alle Strahlen sammelnden Hohlspiegel zeigt uns die Kunst das Abbild der Zeit. Schauen wir in diesen Spiegel, dann sehen wir, daß in der bildenden Kunst ums Jahr 1800 die Nachahmung des Schönheitsideales der Alten die herrschende Richtung war. Langhans erbaute 1789 bis 1793 in Berlin das Brandenburger Tor, das erste Gebäude in griechischem Stil in Deutschland; Dannecker schuf die Ariadne auf dem Panther und die Büsten Schillers und der Prinzessin Katharina von Württemberg in klassizistischem Geist. Die Statuen von Canova, Thorwaldsen und Dannecker, die Bilder von Jakob

Carstens und J. A. Koch, die Nachbildungen langschenkliger griechischer Gestalten waren derselben klassizistischen Kunstanschauung entsprungen wie Goethes Achilleis und Helena. Eifrig traten Goethe und die Weimarer Kunstfreunde, die sich in den Propyläen ein eigenes Organ geschaffen hatten, für die klassische Stilkunst ein. Die bildende Kunst, so lautete Goethes Meinung, ist wie das Werk des Homeros griechisch geschrieben, und der betrügt sich, der glaubt, sie sei deutsch. Schon bei der Schilderung des literarischen Lebens stellten wir den Einfluß der griechischen Kunst auf Maler und Bildhauer der Zeit dar. Der Widerspruch der jungen romantischen Dichter gegen die Kunstbehandlung der älteren Generation war geradezu auf dem Umweg über die bildende Kunst hervorgetreten. Wackenroder und Tieck, die beiden Pfadfinder der neuen Kunstbehandlung in der Dichtung, waren bei der Schilderung ihrer Wanderung durch Franken 1793 auch für die Malerei Verkünder eines neuen Schönheitsideals und einer Verschmelzung von Religion und Kunst. Von den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und von Sternbalds Wanderungen flutete auch in die Malerei ein Strom neuer Anschauungen. Beide Schriften waren in ihrem Grundzug malerisch empfunden, beide waren voll von Schilderungen alter, giebelreicher Städte, dämmriger Dome, geheimnisvoller Waldtäler, romantischer Landschaften. In der Unbeschränktheit des allgemeinen wogenden Gefühls, in der Vermischung der Kunstformen, in der Sehnsucht nach Verschmelzung des Einzelkünstlers mit dem All, in dem neuen Naturgefühl, ja auch in der romantischen Ironie, in dem Durchschimmern einer entgegengesetzten Meinung glichen die romantischen Maler den romantischen Dichtern.

Was die Dichter nur mit der Fantasie malen konnten, das malte zuerst der Hamburger Ph. O. R u n g e (geb. 1777) mit Pinsel und Palette. Runge war voll Verachtung der „erbärmlichen“ Aufklärung, er war gründlich den Weimarer klassizistischen Anschauungen abgeneigt und von schwärmerischer Religiosität erfüllt. In seinen Bildern kam es ihm wesentlich auf Erregung einer Stimmung an. In seiner Vorliebe für Symbole, für Beseelung der Natur und für die Wunderwelt des Märchens war Runge der eigentliche Maler der Romantik. Mehr als ein bloßer Zufall führte Runge und Tieck, den größten malenden und den größten dichtenden Romantiker, von 1801 bis 1803 in Dresden zusammen. In ihrer Freundschaft verwuchsen romantische Dichtkunst und romantische Malerei. Runge legte auch als Theoretiker die Kunstlehre der romantischen Malerei in mehreren Schriften nieder. Runges eigene Kunstschöpfungen (Tag-, Jahres-, Lebenszeiten, Entwürfe zu Ossian) erklärte Goethe für ein Labyrinth dunkler Beziehungen. Die symbolische und psychologische Bedeutung der Farbe, die Spätere wieder entdeckten, ist von Runge erkannt worden; als erster von allen Zeitgenossen malte er wieder mit reinen Farben. 1810, erst vierunddreißigjährig, starb Runge in Hamburg. Runge hat auch literarisch das Verdienst, daß er zwei der kostbarsten niederdeutschen Märchen, das vom Machandelboom und das vom Fischer und seiner Frau, der Nachwelt erhalten hat, in dem er sie 1808 aufschrieb und in der Zeitung für Einsiedler veröffentlichte.

Neben ihm ist der Dresdner Kaspar David F r i e d r i c h zu nennen, der vielfach ähnliche Stoffe malte: zwei Männer in Betrachtung der aufgehenden Mondsichel, ein Winterabend mit einer verfallenen Kapelle, die Ruine eines Klosters in

nächtlicher Beleuchtung, ein Kruzifix auf einem Tannenhügel. In den Werken dieser bildenden Künstler trat die Vorliebe für das deutsche Mittelalter und die Geheimnisse des christlichen Glaubens bedeutsam hervor. Die Künstler schwärmten für Albrecht Dürer, obschon sie von dessen herber strenger Art keinen rechten Begriff hatten. Die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée in Köln sammelten aus aufgehobenen Klöstern und verlassenen Kirchen emsig mittelalterliche Bilder. In den Jahren 1808 bis 1810 wanderten Overbeck, Schadow, die beiden Brüder Veit, Schnorr und andere jüngere Künstler auf der Suche nach neuen Vorbildern nach Rom. Herz, Seele und Empfindung, so lehrten sie, seien die für den Künstler entscheidenden Elemente. Als das Mittel zu ihrer notwendigen Bereicherung und Läuterung betrachteten sie die Religion. In dem verlassenen Kloster von San Isidoro in Rom hausten sie, mit Unrecht verächtlicher Weise Nazarener genannt, vertieft in das Studium der vorraffaelischen Maler, in deren Werken sie die Würde des Menschen noch in voller Kraft ausgedrückt fanden. Wie die Dichter der Generation verachteten auch die jungen Maler die platte Wirklichkeit, versenkten sich in die Geheimnisse des Christentums, erstrebten die künstlerische Darstellung einer Wunderwelt, durchwaltet von allen Mächten des Märchens, des Traumes und der Religion, erfüllten sich mit katholischen und deutsch-mittelalterlichen Vorstellungen und waren friedliche und begeisterte Künstler. Allerdings bestand zwischen der romantischen Bewegung in der Malerei und in der Poesie ein Unterschied. Die Begeisterung für Taten und Werke des Mittelalters war zwar die gleiche, aber die romantische Malerei bediente sich zur Verherrlichung des deutschen Mittelalters der italienischen Formensprache und strebte durch die Verbindung von Dürerschem Gehalt und Raffaelschen Ausdrucksmitteln nach der Erreichung von etwas Unmöglichem.

In den Kreis der Maler von San Isidoro kam 1811 Peter Cornelius. Den großen Philosophen seiner Generation wesensverwandt, trachtete er nach den höchsten Aufgaben der monumentalen Malerei (Fresken der Münchner Ludwigskirche, Entwürfe zu dem unausgeführten Campo Santo der Hohenzollern in Berlin, die vier apokalyptischen Reiter). Die Form der Corneliusschen Kunst war die der italienischen Schule, doch war sie von deutschem Ernst durchdrungen. Die Farbe fehlte, die Linie herrschte vor. Glühend und strenge, klar und fest, war Cornelius' Losung. Aber nur in seinen Entwürfen groß, blieb der Meister bei der Ausführung seiner Freskengemälde hinter den Ideen, die er verfolgte, zurück. Unwillig sagte später Ludwig der Erste: Ein Maler muß malen können.

Gleichwohl war das Schaffen von Peter Cornelius der ragende Gipfel in der bildenden Kunst der ersten Generation; seine Mitstrebenden erreichten ihn nicht; die Lebens- und Kunstauffassung namentlich Overbecks verengt sich später mehr und mehr. Wie in der Literatur nach der gedankenreichen, schwerverständlichen, philosophischen älteren Romantik der beiden Schlegel und Novalis die beschaulichere, mildere, volkstümlichere, historische Romantik der schwäbischen Poeten Uhland, Kerner, Schwab und Mayer kam, so folgte auch auf Cornelius die sanftromantische, weltflüchtige, gefühlvolle, allzu gefühlvolle, leere Kunst der Düsseldorfer mit ihren Aschenbrödeln, Genoveven, Rotkäppchen, mit ihren Walter Scottschen, Goetheschen und geschichtlichen Motiven, und wie endlich die Poesie der Romantik zu der Trivialromantik eines Fouqué, Isidorus Orientalis, Theodor

hell und Ed. Gehe herabsank, so ward auch in der bildenden Kunst die Malerei der Düsseldorfer schließlich zu einer leeren, spielerischen, süßlichen und sentimentalen Darstellung von Rittern, Mönchen, Edelfrauen und Knappen.

Das deutsche Theater

Man vermag viel zur Charakteristik einer bestimmten Generation zu gewinnen, wenn man sich, gleichwie die Reihe der bildenden Künstler, so auch die Reihe der hervorragendsten Schauspieler vergegenwärtigt, die bei einer Generation besonders beliebt waren. Ein großer Schauspieler, hat man mit Recht gesagt, ist derjenige, der sich als erster auf der Bühne in der Erscheinung zeigt, in der die Generation sich selbst am liebsten sehen möchte. So können wir aus einer Generation auf die Schauspieler und umgekehrt aus den Schauspielern auf die Generation Schlüsse ziehen.

Die beiden führenden Schauspieler der Klassikerzeit waren Fleck und Iffland gewesen. Johann Friedrich Fleck (1757 bis 1801) war der tragische Held der Schiller-Goethezeit. „Er hatte den Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, den Feuerstrom, der auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß." Seine tragische Hauptrolle war Wallenstein. Der ehrgeizige, kluge August Wilhelm Iffland (1759 bis 1814) ist die erste große weltmännische Erscheinung des deutschen Theaters. Mit 37 Jahren trat er an die Spitze des Königlich preußischen Nationaltheaters in Berlin. Iffland war an der englischen und französischen Familienkomödie erzogen. Er war ohne große Leidenschaft, mit der Neigung, die tragischen Gestalten zu verbürgerlichen. Er zeichnete saubere Porträts in Schauspiel und Lustspiel, liebte die realistische Kleinmalerei des Lebens, suchte den Triumph der Nuance, nicht die Höhe der Begeisterung und spielte die Gestalten mit Vorliebe auf die Moral hinaus: „Den Edlen reinigte er von jeder störenden Schwäche, den Abscheulichen aber malte er schwarz und schwärzte ihn noch gar." Am besten war Iffland in feinkomischen bürgerlichen Rollen; dem Ton des rechtschaffenen Biedermanns gab er, darin vielleicht Ernst Possart vergleichbar, einen melodramatischen Beiklang.

Die erste Generation hatte vier sie charakterisierende Schauspieler: Sofie Schröder, Pius Alexander Wolff, Eßlair und Ludwig Devrient. Die drei ersten waren Vertreter des Weimarer klassischen Kunststils, Ludwig Devrient war der Schauspieler der Romantik mit allen Vorzügen und allen Schwächen einer leidenschaftlich romantischen Natur.

Unermeßlich waren Goethes Verdienste um die Idealisierung des deutschen Theaters gewesen. Er hatte Schauspieler und Publikum zum edleren Genuß der Kunstwerke erzogen; er hatte das Theater über eine bloße Stätte des Vergnügens und der Aufregung erhoben; er hatte Dramen vornehmen Stils in ruhig schöner Würde darzustellen gelehrt. Der Goethesche oder Weimarische Stil verlangte im Sprechen mehr Schönheit als Wahrheit und forderte vom Schauspieler, den er als bildenden Künstler ansah, Unterordnung unter die Regeln der griechischen Plastik. Verpönt war die Profilstellung, die Rückenwendung des Schauspielers; jede Bewegung mußte außer der dramatischen Ausdruckskraft auch eine Bedeutung von griechischer Statuenhaftigkeit haben. Die an sich berechtigte Forderung der Reinheit

und Schönheit der Sprache wurde in einer getragenen, rhythmisch schwingenden Deklamation pathetisch überst eigert. Da Goethe in Weimar bei seinen kargen Mitteln mit Ausnahme von P. A. Wolff eigentlich niemals mit bedeutenden Schauspielern zu tun hatte, artete der Weimarer Stil, für den er mit der eigenen vollen Autorität und mit der des Hofes eintrat, bald zu einer feierlichen Unpersönlichkeit aus. „Heißt das Ensemble", schrieb F. L. Meyer 1810 an Ludwig Schröder, „daß sämtliche Herren und Damen in Gottes Namen ihre Rollen vertauschen können und ziemlich einer gespielt haben würde wie der andere, so läßt sich dieser Gesellschaft das Ensemble nicht absprechen." Goethes Lieblingsschüler war P. A. Wolff, durch den der Weimarer Stil in Berlin und damit in ganz Deutschland Eingang fand; die höchste Vollendung aber erreichte der Weimarer Kunststil in der heroischen Darstellungsweise Sofie Schröders (Kleopatra, Medea, Lady Macbeth, Isabella), obschon die Schröder niemals Goethes Unterweisung empfangen hatte und auch nur wenig äußere Vorzüge besaß. Das männliche Heldenbild der Zeit verkörperte der hohe, stimmgewaltige Eßlair (Orindur, Karl Moor), jedoch schon mit einem Zug nach der tragischen Manier. Der bedeutendste Charakterdarsteller der Zeit war Ludwig Devrient, ein vulkanisches, sich selbst frühzeitig verzehrendes Genie, meist nur in Bruchstücken einer Rolle, in späterer Zeit selten in einer ganzen Rolle groß. Er war der erste und größte aus der Schauspielerdynastie der Devrients. Ludwig Devrient (1787 bis 1832) hatte drei Neffen Karl, Eduard und Emil. Der genialste, aber auch der erfolgloseste von diesen war Karl, der sich mit der berühmten Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient vermählte; Eduard ward der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst; Emil war seinerzeit der berühmteste Liebhaber- und Heldenspieler der deutschen Bühne. Eduards Sohn Otto Devrient war der Verfasser von Gustav-Adolf- und Lutherspielen. Ludwig Devrient huldigte einem genialen Naturalismus. In die Welt Goethes und Schillers hat sein Genius eigentlich nie den Weg gefunden, sagt Max Martersteig, wenn er auch als Franz Moor eine seiner glänzendsten Gestalten schuf; wohl aber war Devrient Shakespearischen Gepräges und dieses Dichters vollendetster Interpret in den Wahnsinnsszenen des Lear, als Shylock und als Falstaff. Daneben stellte er eine Reihe höchst packender Genregestalten hin, so den armen Poeten, den Juden Schewa in Cumberlands Rührstück, den verhungerten Schneider Fips, den alten Klingsberg, Molières Geizigen u. a.

Der künstlerisch bedeutendste Sprachgestalter der Generation war, ohne die Bühne jemals als Darsteller zu betreten, wohl Ludwig Tieck, „der beste anonyme Schauspieler der Zeit", der in seinen Rezitationen klassischer Dichtungen ein Musterbild schuf, dem später Immermann, Holtei, Wilhelm Jordan, Türschmann, Strakosch und andere als Rezitatoren von Dramen folgten. Die episch-lyrische Rezitation wurde später von Wüllner, Possart, Kainz und Milan entdeckt.

Im ganzen zeigte die deutsche Bühne in dieser Generation das Bild schöner Unwahrheit der Darstellung. Man darf nicht denken, daß die Darstellung der klassischen Dramen in der Zeit der Schiller, Goethe und Grillparzer hervorragend oder mustergültig gewesen wäre. Nur die ersten Darsteller hätten unseren heutigen Ansprüchen genügt. Ein Zusammenspiel im modernen Sinn war nur vereinzelt zu treffen. Eine Spielleitung in unserm Sinn war nicht vorhanden. Neun Zehntel des Spielplans gehörten der Posse und dem bürgerlichen Drama;

an den größten Nichtigkeiten erfreuten sich die Leute; die Schauspieler waren bis 1830 meist zugleich auch Sänger; die Dekorationen und Kostüme waren fast immer falsch und willkürlich. „Ohne geschichtlich treue Vorbilder zu Hilfe zu nehmen, setzte die Bühne die schillernden Romanschilderungen alten Lebens in Erscheinungen um; da sah man den Ritter mit wallenden Federbüschen, gestickten Schärpen, mit edelsteinbesetzten Wehrgehängen, die, echt, Millionen an Wert gehabt hätten, mit all dem romantischen Plunder, den unser historischer geschulter Sinn heute als schlechtesten Theatergeschmack empfindet." Die Theaterkritik lag noch in ihren Anfängen; Garlieb Merkel schuf Anfang des 19. Jahrhunderts das erste Zeitungsfeuilleton und führte als erster die ständige und sofortige Theaterkritik ein. Schreyvogel in Wien und Ludwig Tieck in Dresden waren die wichtigsten Dramaturgen, aber fast ohne Macht, ihre gereinigten Kunstanschauungen praktisch durchzuführen.

Vier schauspielerische Stilrichtungen rangen um 1800 um die Herrschaft. Der Hamburger Stil, von Friedrich Ludwig Schröder, dem „großen Schröder" geschaffen, erstrebte im Sinn der Lessingschen Dramaturgie einen von den Franzosen unabhängigen, lebensvollen, einfachen und reinen Realismus. Die Hamburger Schule blieb ganz im Prosaischen befangen, scheute die Kunstsprache des Verses und strebte in erster Linie nach Deutlichkeit des Wortes und Gliederung der Rede. Der Mannheimer Stil, von Beil, Beck, der Seyler-Hänsel und dem jungen Iffland geschaffen, war eine Art ungebändigter Realismus, der sich über buchstabentreues Auswendiglernen, über Stellungen und Nuancen hinwegsetzte, sich in Hingabe an die Leidenschaft und an die Unmittelbarkeit der Stimmung gefiel, wodurch bald sehr starke, bald sehr unzulängliche Leistungen, aber keine geschlossenen Aufführungen entstanden. Der Berliner Stil des reifen Iffland erstrebte Natürlichkeit, näherte sich auch im Versdrama dem Konversationston und war ein nobler, abgemessener Realismus. Der Weimarer Stil endlich, von Goethe geschaffen und entwickelt, war ursprünglich nur ein Mittel zur Bekämpfung der gespreizten Vortragsart und des rohen Naturalismus, aber indem er sich mit einem Gehege von Regeln umgab und durch Goethes Autorität den Anspruch auf den Alleinbesitz idealer Kunstbehandlung betonte, ward er ein trügerisches und gefährliches Gebilde des bloßen Formalismus.

Musik

Überaus deutlich ist die Widerspieglung der Zeiteinflüsse in der Musik zu erkennen. Der Chorführer eines neuen musikalischen Zeitalters, Ludwig van Beethoven, 1770 bis 1827, war der erste Dichter in Tönen, der in weltlichen Werken seelische Probleme tiefster Art behandelt hat. Seine Sinfonien offenbarten die neue Weltanschauung. In ihm lebte die trotzige Kraft der napoleonischen Zeit. „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde Napoleon doch besiegen." Beethovens Werke haben wie die Schillers oder Heinrichs von Kleist (Penthesilea, Hermannsschlacht) einen heldenhaften Zug. „Die meisten Menschen sind gerührt, aber das sind keine Künstlernaturen, dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen." Beethovens hervorstechendste Merkmale sind die Männlichkeit, der sittliche Zug, der Charakter, das Titanenhafte, gepaart mit tiefstem Gemüt. Keiner erhebt so wie er, aber keiner ergreift auch so wie er. Seinen Charakter verpflanzte er in die Musik und erhob die musikalische Sprache aus schön bewegten Klängen zum tönenden Sinnbild des Größten und Höchsten, das es unter dem Himmel gibt. Grillparzer, selber ein Musiker von tieffühlender Art, rief ihm in der Grabrede die Worte nach: „Darum

sind ja von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gottbeleuchtete, daß an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichteten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Ziels."

Ungeheuer war die Entwicklung, die Beethoven durchgemacht hat. Die Eroica (1804) und Fidelio (1805), die ersten Werke seines selbstherrlichen Willens, die fast gleichzeitig mit Schillers Tell entstanden, trugen einen glänzenden, ritterlichen Charakter; sie atmeten hellste Kraft und Siegesfreude. Fidelio insbesondere, das hohe Lied der weiblichen Treue, führt von schlichten Anfängen zu den Höhen der Menschheit. Die gewaltigen Sinfonien, die in Cmoll (Schicksalssinfonie), die siebente und achte und die Egmontouvertüre wogen mit befreiender Gewalt aus den Urtiefen einer vom Schicksal hart mitgenommen Seele: die Ertaubung drohte! „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen", sagte Beethoven von der Schicksalssinfonie, „ganz niederbeugen soll es mich nicht." Bewundernswert war die Titanenkraft, die alle Formen zu sprengen droht; bewundernswerter die geistige Kraft, die die ringenden Mächte der Menschenseele unter das Gesetz der Schönheit und Harmonie zu beugen weiß. Und in den Werken der letzten Periode endlich, in der neunten Sinfonie, in der Missa solemnis 1823 und in den fünf Quartetten, in dem „letzten" Beethoven, haben wir nach all den furchtbaren Kämpfen ein höchstes, mächtigstes Schauen des letzten Grundes aller Dinge. An dieser einzig großen Künstlererscheinung werden wir der Tatsache bewußt, daß höchste Künstlerschaft nur bei höchster Charakterkraft zu finden ist, und daß Beethoven, der an läuternder erzieherischer Bedeutung alle anderen Musiker nach ihm überragt, nur deshalb so einzig ist, weil er als Mensch ebenso groß war wie als Künstler.

Zum Aufschwung der patriotischen Dichtung im Jahr 1813 sehen wir in musikalischer Hinsicht in dem fast gleichzeitigen Aufblühen des Männergesanges eine verwandte Erscheinung. Der Chorgesang wurde von nun an zum Träger nationaler Ideale, und über drei Zeitgeschlechter hin ward das deutsche Lied die Zuflucht aller nationalen Hoffnungen und Wünsche.

Mächtig war die Einwirkung der romantischen Poesie auf die Musik. „Hölderlin, Tieck, Novalis beginnen jene neue Lyrik, die den Überschwang des Gefühls, die gegenstandlose Macht der Stimmung, die aus dem Innern des Gemüts selber aufsteigt, die unendliche Melodie einer Seelenbewegung ausdrückt, die wie aus unbestimmten Fernen kommt und in sie sich verliert." In der Musik, nicht in der Dichtung, kam die Romantik an ihr Ziel. Nicht müde wurden die Romantiker, die Musik zu preisen. Als schaffender Musiker trat E. Th. A. Hoffmann hervor, der über die Zusammengehörigkeit von Musik und Text Richard Wagners Ansichten vorausnahm; seine Oper Undine übertrifft in künstlerischer, nicht in theatralischer Beziehung die Undine von Lortzing. Novalis, Hölderlin, Tieck, Brentano strebten nach rein musikalischen Wirkungen der Sprache, nach einem „Musizieren in Worten", wie in den Hymnen an die Nacht, in Heinrich von Ofterdingen und anderen Werken. „Musik setzt das Universum mit uns in unmittelbare Berührung. Musik ist die romantischste der Künste, ja eigentlich die einzige wahrhaft romantische." „Schläft ein Lied in allen Dingen — die da träumen fort und fort — und die Welt hebt an zu singen — triffst du nur das Zauberwort."

Von dem Eindringen des romantischen Geistes in die Musik datiert eine Veränderung des musikalischen Schaffens. Die dichterische Romantik entdeckte auch für die musikalische Empfindung die Poesie des Waldhorns, der Harfe, der Laute und des Volksgesanges, die Poesie der Bäche, der rauschenden Brunnen und Linden, die Poesie der Elfen, Nixen und Geister, die Poesie des Forsthauses, der Mühle und des Fischerhauses, die poetischen Eigenschaften der Gespenster und der Naturmächte. Das Schwergewicht legte die Romantik auf die Melodie. Zwei große musikalische Romantiker sind hier zu nennen: Franz Schubert und Karl Maria von Weber. Franz Schubert 1798 bis 1828 ist der Meister des romantischen Liedes (Erlkönig, Heideröslein, Die schöne Müllerin, Winterreise, Prometheus, Gesang der Geister über den Wassern). Aus Schuberts reichquellenden Liedern tönte wie aus den Dichtungen der Romantiker, nur unendlich viel reiner und weicher, die Sehnsucht nach der „blauen Blume." Schuberts Schaffen hatte etwas Triebartiges in dem Reichtum und der Schnelligkeit der Hervorbringung. Früh schied er dahin. In manchen Zügen mahnte Schubert an Novalis, in anderen an Hölderlin. Der andere große Romantiker, K. M. von Weber 1786 bis 1826 ist der Schöpfer der romantischen Oper. Bei ihm ist am deutlichsten zu sehen, wie die dichterische Anregung zur Entdeckung ganz neuer musikalischer Klangfarben in der Instrumentation geführt hat. 1817 übernahm Weber die Leitung der neugegründeten deutschen Oper in Dresden. Der Freischütz 1821, neben Kätchen von Heilbronn das schönste und populärste Werk der Romantik, vermählte reale volkstümliche Elemente auf reizende Art mit fantastischen Elementen der deutschen Sage. Webers Preziosamusik mit ihren spanischen Weisen und Zigeunermelodien war die Parallelerscheinung zu Tiecks und Schlegels Übersetzungen aus dem Spanischen. Webers Euryanthe 1824, die erste Oper aus der großen Gruppe von Ritteropern, die in Tannhäuser und Lohengrin gipfelt, war das glänzende Gegenstück zu den Ritterromanen Fouqués, entwicklungsgeschichtlich dabei als Übergangsform zum Musikdrama wichtig. Webers Oberon 1826 verschmolz die Elfenwelt aus Shakespeares Sommernachtstraum mit dem romantischen Zauber des Rittertums und des Orients. Bald danach starb Weber verhältnismäßig jung 1826 auf einer Reise in London.

In Musik, Dichtung und bildender Kunst haben wir in der ersten Generation dasselbe Bild: überall flüchten die Künstler aus der trüben Gegenwart zu glücklichen Traumgebilden. Auch der Ausklang und das spätere Wiedererwachen der Romantik ist in der Musik zu verfolgen. Zu Ludwig Uhlands kräftigen Balladen haben wir in Karl Löwes Balladenkompositionen (Edward, Erlkönig, Der Wirtin Töchterlein, Der Nöck) die wesenverwandte Erscheinung. Marschners Hans Heiling atmet echteste Romantik; in seiner Oper Der Templer und die Jüdin zeigt sich der Einfluß von Walter Scott auch auf die Musik. Lortzings derbe, schon etwas handwerksmäßige Romantik gipfelt in den volkstümlichen Opern: Zar und Zimmermann, Wildschütz, Undine und Waffenschmied. Ludwig Spohr entspricht mit seinen gleitenden, weichen, tränenreichen Melodien in Zemire und Azor — wertvoller war Jessonda 1823 — dem Ausklang der Romantik in den Dichtungen von Fouqué, Friedrich Kind und Ernst Schulze (Bezauberte Rose).

Die Vorläufer der Generation

Friedrich Hölderlin

Der Landsmann Schillers, der zartbesaitete Schwabe Friedrich Hölderlin, stand so recht in der Mitte zwischen der klassischen und der romantischen Generation, und an diesem Gegensatz ist er mit zu Grunde gegangen. Der Schüler Schillers, ja Klopstocks, der gesungen hatte:

Mich verlangt ins beßre Land hinüber,
Nach Alkäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon,

er war doch alles andere, aber kein klar und fest gestaltender Klassiker. Äußerlich bewahrte er zwar lange die klassische Form, innerlich näherte er sich den Romantikern: wie diese verzehrte er sich in maßloser Sehnsucht nach etwas Fernem, nur daß dies bei ihm das Altertum und nicht das Mittelalter war; wie die Romantiker mißachtete er die Wirklichkeit und drängte sein Ich stark hervor; aber noch fehlte ihm ganz das Gefühl der schrankenlosen Willkür und die Ironie der späteren Romantiker. Persönliche Beziehungen verbanden ihn mit den Romantikern nicht. Kaum daß Schlegel einmal seiner gedenkt. Görres schrieb 1804 als erster über ihn und seinen Hyperion; es war die erste Gesamtwürdigung, die Hölderlin fand. Achim von Arnim und Clemens Brentano erhoben Hölderlin später in begeisterten Briefen. „Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens; meistens aber glänzt sein apokalyptischer Stern Wermut wunderbar rührend über das weite Meer seiner Empfindung" (Brentano).

Friedrich Hölderlin wurde 1770 in dem Städtchen Lauffen am Neckar in Württemberg geboren. Er war der Sohn eines Klosterhofmeisters. Einsam grübelnd und träumend verlebte er in einer landschaftlich bezaubernden Umgebung seine Jugend. In dem altberühmten protestantischen Stift Tübingen litt er unter dem starken geistigen Druck, der dort herrschte, doch füllten hier auch zum ersten Mal die großen, goldenen Worte vom griechischen Altertum mit ahnungsvollem Schauer sein Herz. Hegel und Schelling waren seine Studiengenossen. Früh begann Hölderlin zu dichten. Sein Wunsch, in die Nähe Schillers, seines vielbewunderten Vorbildes, zu kommen, ging 1793 in Erfüllung. Charlotte von Kalb wählte auf Schillers Vorschlag Hölderlin zum Hofmeister für ihren Sohn; bei gelegentlichen Besuchen von Schloß Waltershausen aus genoß Hölderlin in Jena und Weimar den Umgang mit Schiller, Goethe, Herder und Fichte, doch war dieser Umgang für den einsamen Jüngling kein Weg zur Klärung: „Die Nähe der wahrhaft großen Geister und auch die Nähe wahrhaft großer selbsttätiger mutiger Herzen schlägt mich nieder und erhebt mich wechselweise, ich muß mir heraushelfen aus Dämmerung und Schlummer, halbentwickelte, halberstorbene Kräfte sanft und mit Gewalt wecken und bilden, wenn ich nicht am Ende zu einer traurigen Resignation meine Zuflucht nehmen soll." Und ein andermal schreibt Hölderlin aus der Überfülle eines schüchtern-stolzen Jünglingsherzens an Schiller: „So lang ich vor Ihnen war, war mir das Herz fast zu klein, und wenn ich weg war, konnt' ich es nicht mehr zusammenhalten."

1795 wurde Hölderlin Hofmeister im Hause des Bankiers Jakob Gontard in Frankfurt a. M. Die Jahre in diesem Hause 1796 bis 1798 waren für Hölderlin als Dichter und Menschen von entscheidender Bedeutung. In Frau Susette Gontard, die er nach einer Frau in Platons Gastmahl „Diotima" nannte, fand er eine wahrhaft griechisch gestimmte, ihm verwandte Seele von hoher Bildung des Geistes und Gemütes. Susette teilte Hölderlins Begeisterung für das Große, seine Liebe zur Kunst, seine reine hohe Weltauffassung.

Susette Gontard geb. Borkenstein stammte aus Hamburg (geb. 1769). Sie war die Tochter eines angesehenen Kaufherrn und dänischen Kommerzienrates. Sie heiratete 1786 Jakob Friedrich Gontard, einen Frankfurter Patrizier. Sie war die Mutter von vier Kindern; der älteste damals achtjährige Sohn war der Obhut Hölderlins anvertraut. Im Juni 1796 schickte Gontard seine Familie in Begleitung Hölderlins vor den anrückenden Franzosen nach Cassel und Bad Driburg. Ende September 1798 verließ Hölderlin seine Stellung.

Er selbst bezeichnete sein Verhältnis zu Susette als eine ewige heilige fröhliche Freundschaft. Diese Freundschaft brachte ihm unverlierbares Glück und reifte Hölderlins Dichtung. Wie die Herzenstragödie endete, ob die Eifersucht des Bankiers auf das Verhältnis gelenkt wurde, ob Hölderlin seine Lage unerträglich fand, ob Gontard Hölderlin durch einen rohen Zornesausbruch in Gegenwart Diotimas beschimpfte und Hölderlin danach für immer das Gontardsche Haus verließ: das soll uns hier nicht kümmern. Wichtiger und überzeugender ist es, in der Glut der Leidenschaft und in der Notwendigkeit, sie vor aller Welt verschweigen zu müssen, die Ursache der Entfernung Hölderlins aus dem Gontardschen Hause zu erblicken. Nach der Trennung von Diotima schrieb der Dichter in einem Briefentwurf an die geliebte Freundin:

> „Hätte ich mich zu Deinen Füßen nach und nach zum Künstler bilden können, in Ruhe und Freiheit, ja ich glaube, ich wäre es schnell geworden, wonach in allem Leide mein Herz sich in Tränen und am hellen Tage und oft mit schweigender Verzweiflung sehnt. Es ist wohl der Tränen alle wert, die wir seit Jahren geweint, daß wir die Freude nicht haben sollten, die wir uns geben können, aber es ist himmelschreiend, wenn wir denken müssen, daß wir beide mit unseren besten Kräften vielleicht vergehen müssen, weil wir uns fehlen! . . . Du auch, Du hast immer gerungen, Friedliche! um Ruhe zu haben, hast mit Heldenkraft geduldet, und verschwiegen, was nicht zu ändern ist, hast Deines Herzens ewige Wahl in Dir verborgen und begraben, und darum dämmert's oft vor uns, und wir wissen nicht mehr, was wir sind und haben, kennen uns kaum noch selbst; dieser ewige Kampf und Widerspruch im Innern, der muß Dich freilich langsam töten, und wenn kein Gott ihn da besänftigen kann, so hab' ich keine Wahl, als zu verkümmern über Dir, oder nichts mehr zu achten als Dich und einen Weg mit Dir zu suchen, der den Kampf uns endet."

Susette schrieb Hölderlin viele Briefe voller Zärtlichkeit nach Homburg, wo er Zuflucht gefunden; die Liebenden sahen sich bisweilen heimlich; doch war an eine Vereinigung nicht zu denken. Susette fühlte sich durch ihre Pflichten als Mutter gebunden. Mit feiner Empfindung erkennt sie in Goethes Tasso verwandte Züge von Hölderlin. „So lieben wie ich dich, wird dich nichts mehr; so lieben wie du mich, wirst du nichts mehr." Sie empfand ihre reine edle hohe Liebe durch die Roheit der Welt entweiht und schwärmte bisweilen von dem Gedanken gemeinsamen Todes mit dem Freund. Doch auch diesen Gedanken wies sie schließlich ab: „Es bleibt uns nichts übrig, als der seligste Glaube aneinander und an das allmächtige Wesen der Liebe, das uns ewig unsichtbar leiten und immer mehr und mehr verbinden wird." Im Mai 1800, als Hölderlin Homburg verließ, hören die Briefe, soweit sie uns erhalten sind, auf. Im Jahr 1802 starb Susette, 41 Jahre vor Hölderlin.

Die Nachwirkung dieser schmerzlichen Ereignisse umdüsterte die Seele Hölderlins. Mit „furchtbarer Ausschließlichkeit" blieb sein Blick auf das Verhältnis zu Diotima gerichtet. Unter ihren Augen war der Roman Hyperion vollendet, nach der Trennung von ihr wendete sich Hölderlin dem Drama Empedokles zu. Nach Aufenthalt in Homburg (bis 1800), wo ihm sein Freund Sinclair eine Stellung zu bereiten suchte, kehrte Hölderlin zu seiner treuen Mutter nach Nürtingen zurück. Von da ging er im Winter 1801, die Seele erfüllt von unaussprechlichem Leid, nach Bordeaux, um im Haus eines Hamburger Konsuls aufs neue Hofmeisterdienste zu tun. Als er auch hier sich nicht behaupten konnte, überkam ihn das Gefühl, daß er ein verlorener Mann sei. Längere Zeit hatten die Seinigen nichts von ihm vernommen, da trat plötzlich im Juli 1802 in das Zimmer Matthissons in Stuttgart ein abgemagerter, leichenblasser Bettler von wildem hohlen Auge. Es war Hölderlin. Er hatte Bordeaux in Verzweiflung verlassen, war dann nach damaliger Sitte größtenteils zu Fuß und zwar in voller Sonnenglut von Bordeaux nach Paris gewandert, war auf der weiteren Reise wahrscheinlich ausgeplündert und mißhandelt worden, und so war Hölderlin, der seit der Katastrophe im Gon-

tardschen Hause schon ein unheimliches Wesen zur Schau getragen hatte, am Geist zerrüttet heimgekommen. Jedenfalls wurde er nicht durch die in Bordeaux empfangene Nachricht vom Tode Diotimas zu seiner Rückkehr nach Deutschland getrieben. Die Mutter, die Freunde nahmen sich in Liebe des Zusammengebrochenen an. Er lebte noch einige Zeit in Homburg, immer wieder — doch vergebens — zu hohem Geistesflug ansetzend. Hölderlin war erst 32 Jahr, als die Geisteskrankheit bei ihm ausbrach. Als sie wuchs, tat man ihn 1806 zu liebreicher Pflege in das Haus des Tischlermeisters Zimmer in Tübingen. Hier dämmerte Hölderlin, seiner selbst nur halb bewußt, aber immerfort dichtend und schreibend und oft Strophen von wunderbarem Klange findend, noch 36 Jahre dahin. „Er spielt und singt gern am Klavier, bis zuletzt den Klängen und Rhythmen offen, die zu vernehmen er in die Welt gekommen zu sein schien. Er sitzt in Tübingen, wo er ein stilles Asyl gefunden, im Gartenhaus des Dichters Waiblinger und schaut hinab auf die Stadt, in die er einst mit so stolzen Hoffnungen gekommen war, auf den Neckar, an dem seine dichterischen Träume begonnen hatten — das edle Angesicht nun leblos, die hohe ehrfurchtgebietende Gestalt leicht vorgebeugt: seine Gedanken wandern, wandern." (Dilthey.) Erst 1843 erlöste ihn der Tod.

Hölderlin hinterließ, als er entmündigt wurde, seine Gedichte teils zerstreut, teils in ungeordneten Haufen von Handschriften in einem verwirrenden Durcheinander von Vollendetem und Unvollendetem. Viele Gedichte waren in verschiedenen Fassungen vorhanden. Schwab und Uhland sammelten 1826 zum erstenmal die lyrischen Gedichte. Christian Schwab, der Sohn von Gustav Schwab, gab 1846 die gesammelten Werke heraus. Das war wohl ein großes Verdienst, aber die Herausgeber verfuhren sehr willkürlich und schlossen alles aus, was man damals für krankhaft hielt. Erst die neuen Herausgeber (Emil Straus, Hellingrath 1916) retteten auch die Gedichte aus Hölderlins Spätzeit und gaben den Lyriker Hölderlin in seiner vollen Schönheit.

Die Briefe Diotimas an Hölderlin, ein Wunderwerk zartester Empfindung, sind erhalten geblieben und im Jahr 1920 erschienen. Es sind im ganzen 19 Briefe; sie beginnen nach Hölderlins Weggang von Frankfurt 1798 und reichen bis Mai 1800, als Hölderlin Homburg verließ. „Die Liebe dieser beiden Naturen enthüllt sich in den Briefen der Frau als ebenso vergeistigt, ins reine Gefühl gesteigert, wie sie in den Gedichten des Mannes sich ausspricht."

Der Dichter Wilhelm Waiblinger (gest. 1830 in Rom) hat in seinem Briefroman Phaeton 1823 das Schicksal Hölderlins als Grundlage der Schilderung benutzt. Waiblinger hatte den geisteskranken Dichter wiederholt in Tübingen besucht. Im allgemeinen gibt Waiblinger in Phaeton ein Selbstbildnis, das aber zum Schluß in ein Bildnis Hölderlins übergeht.

Werke: Lyrische Gedichte, darunter Elegien, Hymnen in antiken Strophen, Hymnen in freien Strophen; Bruchstücke und Entwürfe; Epigramme.
Hyperion, ein Roman in Briefen 1797 bis 1799.
Empedokles, ein dramatisches Bruchstück 1799.
Übersetzungen nach Sophokles und Pindar.

Friedrich Hölderlin war eine schöne, edle Menschennatur, in deren Gemüt und in deren Kunst sich nichts Gemeines findet, als Charakter und als Dichter von unberührter Lauterkeit und Schönheit. Unendlich zarte menschliche und poetische Gaben wurden in ihm von einer gefährlichen Neigung zur Schwermut und Einsamkeit erstickt. Hölderlin besaß einen Charakter, der dem Tassos verwandt war: er ging wie der Held der Goetheschen Tragödie an der Selbstqual und am Widerstreit mit der Welt, in die er sich nicht zu finden wußte, zu Grunde. „Ernst wie das Grab sei meine Seele, heilig mein Sang wie die Totenglocke." Hölderlin war auch auf dem Boden der Heimat fremd. Ich kannte euch besser, sagt er von den Göttern Griechenlands, als ich die Menschen je gekannt. Hölderlin lebte mit seines Wesens bestem, unsterblichem Teil gar nicht in seiner Zeit. Seine wahre Heimat war Griechenland, jenes nie gewesene, in deutschen Dichter- und Philosophenherzen erträumte idealische Land der Schönheit, der Kunst und der verklärten Menschheit. „Es war ein unseliger Zwiespalt: in dem Land seiner Einbildung,

seiner Dichtung war Hölderlin ein junger Krieger und Athlet, im Deutschland seiner Zeit war er ein Predigtamtskandidat und Hofmeister, ein unbrauchbarer noch dazu." Er fand sich, wie er selbst sagt, gleich einer Gans mit platten Füßen im flachen modernen Wasser. Hölderlin hatte in sich die große Sehnsucht der Romantiker, die nach unerreichbar hohen Zielen Hunger leidet, und diese Sehnsucht verdarb ihm das Gefühl der Gegenwart; doch bei den eigentlichen Romantikern geht die Sehnsucht auf das Mittelalter, bei Hölderlin auf das Altertum: Hölderlin war der Romantiker der Antike.

Dieser früheste, bleiche, ahnungsvolle Vorbote der ersten Generation hing noch mit Christian Daniel Friedrich Schubart, mit Rousseau, mit Friedrich Gottlieb Klopstock und Ossian zusammen, aber die eigentlichen Führer seiner Jugend waren die Griechen und Schiller, Schiller wenigstens in seinen Dichtungen bis zum Don Carlos. Die Gedichte aus Hölderlins Jugendzeit bis 1794 verrieten deutlich das Vorbild von Schillers Gedichten Resignation, Fantasie an Laura, Die Götter Griechenlands, An die Freude. Hölderlins Gedichte dieser Zeit (Hymnen an die Ideale der Menschheit) waren von blühender Beredsamkeit, der Reim herrschte vor, aber er war oft unrein, die Gedichte waren langatmige, philosophische, doch melodische Ergüsse, überreich an Begeisterung für Hellenentum, Freiheit, Freundschaft und alle höchsten Güter der Menschheit.

In seiner reifen Zeit 1794 bis 1802 rang sich Hölderlin von Schillers Vorbild los: seine Liebe zu Diotima brachte dies zuwege, und so teilte diese Liebe das Schaffen des Dichters in zwei Abschnitte: erst die Neigung zu Diotima ließ Hölderlin selbständige poetische Formen finden, sein warmes Gefühl überwand nunmehr die philosophische Beredsamkeit von früher, er gab den Reim auf, bevorzugte die reimlose Ode in antiken Strophenformen und wurde ein Meister in ihnen. Hölderlin folgte dem Beispiel Klopstocks, als er klassische Versmaße (Hexameter, Distichon, alkäische Strophe) anwendete, doch tat er dies mit feinerem Gehör für Wohllaut und Rhythmus als der Sänger des Messias. Die sapphische Strophe verwendete er nur in einem Gedicht. Der Reifezeit Hölderlins gehören als bedeutendste Gedichte folgende an: Das Schicksalslied, Hölderlins berühmtestes Gedicht aus dem Roman Hyperion, das von Johannes Brahms komponiert, von Max Klinger radiert wurde:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Außerdem folgende Gedichte: Einsam stand ich und sah in die afrikanischen dürren Ebnen hinaus, An den Äther. Ferner die Oden in klassischen Strophen: An die Deutschen (Klage, daß die Deutschen seiner Zeit gedankenvoll, aber tatenarm seien), Das Schicksal, Der Gott der Jugend, An die Natur, An die Parzen (Bitte an die Gewaltigen, ihm, dem Sänger, nur Einen Sommer zu reifem Gesange zu schenken), An die jungen Dichter (Mahnung, fromm wie die Griechen zu sein und immer die große Natur um Rat zu fragen), Abendfantasie (ein von leisem Schmerz durchzittertes Bild idyllischen Glücks), Rückkehr in die Heimat (ein wehmütiger Abschied von der Jugendzeit), Die Nacht (ein schönes

kleines Bruchstück in Hexametern), Gesang des Deutschen, eins der schönsten Gedichte (O heilig Herz der Völker, o Vaterland!). Dazu die Lieder und Oden an Diotima: Abbitte (Heilig Wesen, gestört hab' ich die goldne Götterruhe dir oft), Der Abschied, Menons Klage an Diotima (Aber wir, zufrieden gesellt, wie die liebenden Schwäne, wenn sie ruhen am See, oder auf Wellen gewiegt, niedersehn in die Wasser). Patmos, in mehreren Entwürfen und Ausführungen. „Patmos, das merkwürdigste, aber auch das gestörteste unter seinen Gedichten", nannte es A. von Arnim 1828.

Hyperion

Die einzige größere vollendete Dichtung Hölderlins ist Hyperion oder Der Eremit in Griechenland, wie Goethes Werther ein Roman in Briefen. Fünf Fassungen und Bruchstücke liegen hiervon vor. Die wichtigsten Fassungen sind die dritte (in Schillers Neuer Thalia 1794 erschienen) und die endgültige Fassung in zwei Bänden 1797 und 1799.

Der Name Diotima findet sich schon in der Fassung von 1795, also vor der Bekanntschaft mit Susette. 1796 arbeitete Hölderlin den Roman um. Die Gestalt der Diotima, die er bisher bloß geahnt hatte, erhält nun erst von Susette das Gepräge der Wahrheit; sie wird anschaulicher, konkreter, sie wird nun erst die heroisch-apollinische Geliebte des Hyperion. Die Selbstbekenntnisse, die in dem Roman liegen, hat der Dichter möglichst zu verhüllen gesucht.

Dieser Roman aus dem Griechenland des 18. Jahrhunderts spielt sich wie alles von Hölderlin im Äther, fast land- und zeitlos ab. Die Umrisse der Hölderlinschen Landschaften sind nur leise gezogen. Südliches Deutschland, südliches Frankreich oder Griechenland sind nur wenig verschieden. Auch die Menschen, die darin vorkommen, sind silbern schimmernde Schatten, sind nur traumhafte Wesen. Die Welt der Wirklichkeit kennt Hölderlin nach Goethes Wort nur durch Überlieferung. Ein Griechenschwärmer, wie man gemeint hat, war er nicht; um die politische und soziale Seite des ersten griechischen Befreiungskampfes hat er sich nicht gekümmert. „Hölderlins Bestimmung war es, im Kosmos zu schweben, leiblos; es war sein Verhängnis schlechthin: Mensch und nur Mensch zu sein. Immer wie am Rande der Erde siedelt seine Leiblichkeit, in einer örtlichen Dämmerung, gleichsam zwischen Erde und Raum, trunken, in halbheller Verfließung mit dem Äther."

Hyperion ist ein edler griechischer Jüngling, ein Dichter und zugleich ein Held. Er lebt etwa ums Jahr 1770 zur Zeit des Befreiungskrieges der Neugriechen, glüht aber für die höchsten Ideale des alten Hellas. In Smyrna erschließt ihm sein Lehrer Adamas die Geheimnisse der Natur und der Geschichte. Als Adamas ins Innere Asiens zieht, findet Hyperion einen neuen Freund in Alabanda. Als er die Insel Kalaurea besucht, lernt er ein edles griechisches Mädchen Diotima kennen. In schwärmerischer, völlig wunschloser Liebe verbringen sie ihre Tage. Plötzlich ruft ein Brief des neuen Freundes Alabanda den tatlosen Hyperion zum Kampf gegen die türkische Zwingherrschaft auf. Begeistert ergreift Hyperion die Waffen und nimmt bewegten Abschied von Diotima. Aber bald sieht er ein, daß die hohen Vorstellungen, die er sich von seinen griechischen Landsleuten gemacht hat, trügerisch sind. Er will die Greuel der Griechen verhindern, aber diese legen Hand an ihn, so daß er auf die in der Nähe befindliche russische Flotte fliehen muß. Er nimmt an der Schlacht bei Tschesme teil und wird tapfer kämpfend verwundet. Hyperion will nun nach Kalaurea zurück und sich mit Diotima vermählen. Aber es wird

ihm ein Brief eingehändigt: Diotima hat Hyperion tot geglaubt und in der Überfülle ihrer Liebe zu ihm ihr Leben ausgeatmet. Hyperion durchirrt nun Deutschland und Italien; endlich hofft er in Hellas selbst im Schoße der Natur den Frieden seiner Seele zu finden. So vereinigen sich am Schluß Gedanken einer Vergötterung des Alls mit weltbürgerlichen und heldenhaften Weltanschauungen.

Sehr charakteristisch ist, daß Hölderlin seinen Helden nicht im Kampf den Tod finden läßt; nur der Freund und die Geliebte müssen sterben. Alabanda, der Mann der Tat, kommt im Drang der Geschehnisse um; Diotima hat geliebt und damit ist ihr Dasein erfüllt; nur Hyperion, schreibt Wilhelm Spael, lebt weiter, der Zweiseitigkeit des Lebens bewußt, um die Trennung durch das im Schmerz und Kampf erfahrene Wissen vom Zusammenhang alles Lebens in der Liebe aufzuheben. „Eine neue Seligkeit geht dem Herzen auf, wenn es aushält und die Mitternacht des Grams durchduldet, wie Nachtigallengesang im Dunkeln, göttlich erst in tiefem Leid, tönt uns das Lebenslied der Welt." In seliger Selbstvergessenheit kehrt Hyperion wieder zurück ins All der Natur und wird mit ihr eins, aber nicht, um als Einsiedler seine Tage in stumpfer Ergebung zu beschließen, sondern wie Diotima in den Abschiedsworten sagt: „Priester sollst du sein der göttlichen Natur, und die dichterischen Tage keimen dir schon."

Hyperion ist ein sogenannter Ichroman, d. h. eine Erzählung, in der der Held ganz und gar eine Widerspiegelung des Verfassers ist. Schon der Name Hyperion (Hölderlin) wies darauf hin. Nur nebenbei sei bemerkt, daß der Ton in Hyperion auf der dritten Silbe liegt, ebenso in Diotima. Der Dichter wollte in diesem Werk seine ganze Welt- und Lebensanschauung niederlegen. So war denn der Roman weniger erzählender als lyrischer Natur, manche Teile atmeten allerdings eine wahrhaft schwärmerische Glut; aber da alles nur in höchsten Sphären, alles nur in pathetischen Formen gehalten ist und es an fest umrissenen Gestalten fehlte, so war der Roman als Gesamtwerk ermüdend, als Selbstbekenntnis seines unglücklichen Verfassers aber ergreifend. Das Werk darf man nicht auf stoffliche Reize durchsuchen, es ist ein lyrischer Roman.

Empedokles

Ebensowenig ist das hymnische Drama Empedokles, das die Gedanken des Hyperion fortsetzt und steigert, vom Standpunkt einer zur Aufführung bestimmten Bühnendichtung zu betrachten. Wie viele ganz brauchbare, derb gezimmerte Theaterstücke gab es und gibt es noch, und wie wenig besagen sie neben einer so ganz innerlich aufgefaßten, sprachlich so musikalischen, wenn auch gänzlich undramatischen Dichtung wie Empedokles ist!

Empedokles, ein griechischer Weiser, ein Künstler, Gesetzgeber und Prophet, im Grund ein religiöses Genie, ein Übermensch im Sinne Nietzsches, wird in das politische Leben seiner Vaterstadt Agrigent in Sizilien hineingezogen, tritt mit der Verkündigung eines Pantheismus, eines Weltgottglaubens, unter das Volk seiner Heimat, wird von Feinden gestürzt, und außerstande, länger die menschliche Dürftigkeit zu ertragen, lehrt er seinem Lieblingsschüler Pausanias das Letzte, Höchste, besteigt den Ätna und wirft sich, seine Schuld erkennend, hinab in die herrlichen Flammen, um sich mit der unendlichen Natur zu vereinigen.

Hölderlin hinterließ das Werk als Bruchstück. Zwei Hauptentwürfe sind zu unterscheiden. Der eine heißt Der Tod des Empedokles (in zwei Fassungen), der andere Empedokles auf dem Ätna. Der erste Entwurf ist antik gestimmt: der Held geht in den Tod, um sich zu reinigen von der Schmach des Pöbels. Der zweite ist tiefer, christlich-pantheistisch gestimmt: der antike Held wird sich seiner eigenen Schuld bewußt und ist vom christlichen Heilandtum umstrahlt. Die Schönheit der Sprache, die Tiefe der Gedanken, die Weihe der Empfindungen hat etwas

Überwältigendes. Die christlich-pantheistische Weltanschauung Hölderlins hat keinen stärkeren und vollkommneren Ausdruck gefunden als in diesem Weisen, der sich durch göttliche Geisteskraft zum Herrn der Natur gemacht hat, der sie als seine Magd betrachtet hat und wähnt, daß ohne ihn die Welt entgöttert sei. Der Weise, der Übermensch ist das frevelhaft kühne Individuum, das, die Allmacht in der Seele fühlend, ein Nietzsche vor der Katastrophe, sich selber Allmacht dünkt. Als Frevler an der Gottheit klagt ihn der Priester an. Aber schon ist sich der Weise seines Bruchs mit Göttern und Natur von selbst bewußt geworden. Eine Einsamkeit umgibt ihn, die er nicht mehr tragen kann. Nicht Gott, nicht Mensch um sich zu fühlen, ist die Strafe seines Übermuts. „Allein zu sein, und ohne Götter, dies, dies ist er! ist der Tod!" Das Totsein als Lebendiger ist nur mit leiblichem Tode aufzuheben. „Am Tod entzündet nur das Leben sich zuletzt." Um seine Schuld zu sühnen, geht er in den Tod. Das ist das Seelendrama des Empedokles. Es wäre eine große herrliche Tragödie, wenn das äußere Geschehen in dramatisch notwendiger Weise sich vollzöge. So aber bleibt die äußere Handlung dünn und ohne rechte überzeugende Eindringlichkeit. In Friedrich Nietzsches Nachlaß fand sich ein kleines dramatisches Bruchstück einer Tragödie Empedokles aus dem Jahr 1870. Die Anregung dazu hatte ihm Hölderlin gegeben. In diesem Bruchstück tritt zum ersten Male der Gedanke der ewigen Wiederkunft auf, so daß dieser fragmentarische Empedokles der Vorläufer des Zarathustra genannt werden kann.

Das Wesen von Hölderlins Poesie ist, gläubig empfunden, ganz lyrisch und persönlich und von der Sehnsucht nach dem idealisch Schönen erfüllt, das der Dichter in Hellas verkörpert glaubte. Da jedoch die Sehnsucht des Dichters in der Gegenwart ungestillt blieb und ungestillt bleiben mußte, so drückte sich überall eine tiefe Schwermut und eine immer wieder mühsam neu erkämpfte Entsagung aus. Nie war Hölderlin im Sinne von Schillers bekannter Abhandlung „naiv", sondern überall und zwar in hohem Maße „sentimentalisch." Heilig — ein fast allzu oft wiederkehrendes Wort der Hölderlinschen Sprache — heilig, der Erde entrückt, im Äther zerfließend war seine Dichtung.

„Ich verstand die Stille des Äthers,
Des Menschen Wort verstand ich nie."

Hölderlin glaubte als Dichter den geringsten Erdenrest abstreifen zu müssen, alles in seiner Dichtung war streng stilisiert, und da er das Gewöhnliche auch im Leben scheute, so fehlte es seinen Dichtungen an Schatten, an Abwechslung, an eigentlichem Leben; ihr hoher idealischer Ton ermüdet. Dazu kam, daß bei Hölderlin stets sein hochgestimmtes Ich und nichts anderes als sein Ich wiederkehrt; in das Geistesleben eines anderen sich zu versetzen, war ihm versagt; die Gestaltung eines Charakters ist ihm nicht gelungen. Rechnet man dazu, daß Hölderlin auch viele Kantische und Fichtesche Ideen aufgenommen hat, daß er die reimlosen klassischen Odenformen mit Vorliebe anwendete und daß ihm eine musikalische Schwärmerei eigen war, so ist es klar, daß seine Gedichte nicht leicht zu erfassen sind und daß sie etwas Fremdartiges an sich tragen: Hölderlin kann niemals volkstümlich werden.

Er selbst war im Laufe seiner Entwicklung dahin gekommen, sich immer mehr von der streng gebundenen metrischen Form zu befreien. Von der ge-

reimten Strophe Schillers war er zur antiken, reimlosen Strophe übergegangen, dann streifte er auch diese ab und strömte, nur getragen von den Wellen des Rhythmus, in seinen freien Strophen dahin.

Am Schluß seiner Lyrik stehen die Nachtgesänge. Die Gedichte aus Hölderlins letzter Zeit waren ganz und gar musikalischer Ausdruck. Es offenbarte sich in ihnen, gleichsam befreit von den logischen Zwecken des Denkens, ein wirres, aber reiches Gefühl.

Das hat man lange nicht verstanden. Denn die Gedichte aus Hölderlins Spätzeit sind neuartige, in Musik getauchte Gebilde, bei denen das Begriffliche und Inhaltliche nicht gewertet sein will. Das Wort und der Inhalt fügt sich bei dem späten Hölderlin ganz wie bei den Dichtern des beginnenden 20. Jahrhunderts nicht mehr den Gesetzen des Intellekts. Eine ungeheure, für Hölderlins Zeit ganz einzige Befreiung tritt in sprachlicher und logischer Beziehung ein. Denn das Wort verliert hier bei Hölderlin zum erstenmal seinen von altersher geprägten logischen Wert, es kehrt zu seinen Ursprüngen in einer anderen Welt zurück und strömt in Ton und Sinn seltsam verändert aus der Brust des Dichters heraus; es gehorcht neuen Gesetzen der Sprache, neuen Gesetzen der Gedankenverbindungen; es sucht sich im rhythmischen Gesamtbild des Gedichtes sein eigenes Recht. Und auch das äußerliche Auftreten des Wahnsinns bildet charakteristischerweise keinen sichtbaren Einschnitt in Hölderlins spätesten Gedichten: es entsteht nur ein entspanntes, willenloses Gleitenlassen, ein zielloses Sichgeben, ein Fortspielen des Wohllauts, das zu Hölderlins Zeit nicht verstanden werden konnte. Ein moderner Kunsthistoriker, Heinrich Wölfflin, sprach fünf Generationen später in Beziehung auf andere Dinge die Grundsätze aus, die Hölderlins Lyrik als die merkwürdigste Vorausnahme der Lyrik des 20. Jahrhunderts zeigen: „Kunst bleibt Kunst, auch wenn sie das Ideal der vollen gegenständlichen Klarheit aufgibt. Die Schönheit haftet überhaupt nicht mehr an der völlig faßbaren Klarheit, sondern springt auf jene Formen zurück, die etwas Unfaßbares an sich haben und dem Beschauer immer wieder zu entschlüpfen scheinen. Das Interesse an der geprägten Form zieht sich zurück vor dem Interesse an der unbegrenzten, bewegten Erscheinung. Es gibt — paradox gesprochen — eine Klarheit des Unklaren."

Doch verborgen ruhte dies innerste Geheimnis von Hölderlins Kunst fast ein volles Jahrhundert lang; ein leises Fortwirken in der Dichtung der nächsten Jahrzehnte ist allerdings zu erkennen. Die Sprache Hölderlins beeinflußte die geistvoll bewegte Sprache Schleiermachers; auch einige Mörikesche Töne stammen aus Hölderlins Dichtungen. Von den freien Rhythmen Goethes zu Graf Platens Dithyramben und Heinrich Heines Nordseebildern geht der Weg über die Hymnendichtung Hölderlins. Spät kam der Nachhall seiner Kunst, doch mit nichten war er verklungen. Anselm Feuerbach, Hans von Marées, Max Klinger, Ludwig von Hofmann von den Malern, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, namentlich aber Friedrich Nietzsche waren Hölderlin als Dichter verwandt.

Ein Franzose, Challemel-Lacours, war einer der ersten, der 1867 Hölderlins Stellung richtig erkannt hat: „Hölderlin gehört zu den großen Lyrikern nicht nur seines Vaterlandes, sondern aller Zeiten; er gehört zur Familie der Pindar und Alkäos, zu den Hütern der mythischen Überlieferung, zu den Verkündigern göttlicher Gedanken, zu den Sängern der überirdischen Mächte." Dann bahnte Dilthey

seiner Kunst das wahre Verständnis. Doch rückschauend hat man erst in unserer Zeit die Bedeutung von Hölderlins Dichtung erkannt. Andere waren ein Jahrhundert die lauten Sänger des Marktes; Hölderlins Kunst und Dichten umschwebt ein stilles, mildes Leuchten.

Jean Paul

Vorübergehend wirksamer als Hölderlin war Jean Paul Friedrich Richter, der an Widersprüchen reiche Vorläufer der ersten Generation. Richter bekannte sich bereits als ein Verehrer der romantischen Kunstanschauungen, war aber noch ein Gegner der Romantiker als Personen, die er als falsche Profeten einer wahren Lehre ansah. Dieser persönlichen Abneigung zum Trotz war Richter innerlich einer der frühesten Romantiker. Ihm eignete wie Hölderlin die unbefriedigte Sehnsucht nach dem Ideal, die Formlosigkeit, das Verschwommene und Malerische, das Vordrängen der eigenen Persönlichkeit; aber Richter ging weiter als Hölderlin: er verließ auch äußerlich die klassischen Bahnen, er löste die bereits freier Rhythmik zustrebende Versform Hölderlins in rhythmische Prosa auf; er hielt für die höchste Kunstform den Roman; er gab den heiligen Ernst auf, der Hyperion-Hölderlin ausgefüllt hatte, und zeigte bereits das Auftreten der romantischen Ironie. Der wichtigste Unterschied zwischen beiden Dichtern ist, daß Hölderlin immer ins Große, Richter immer ins Kleine strebte.

Goldene Kindertage. Johann Paul Friedrich Richter wurde 1763 in Wunsiedel am Fichtelgebirge geboren. „Lebendiger Zusammenhang mit dem Volkstum, mit dessen Leid und Elend, mit dessen kargen, fast nur von der allen zugänglichen Natur gewährten Freuden, daneben der verknöchernde Einfluß einer schon im zartesten Alter einsetzenden pedantischen, humanistischen Schulzucht — diese beiden Momente haben Richters Jugendentwicklung bestimmt." Sein Vater, Johann Christian Christoph Richter, stammte aus Neustadt am Kulm, seine Mutter Sofie Rosine Kuhn aus Hof. Der Vater erhielt eine geistliche Stelle in dem idyllisch gelegenen Dorfe Joditz, dann in dem Städtchen Schwarzenbach an der Saale. Er zwang den achtjährigen Knaben täglich sieben Stunden Sprüche, Vokabeln und grammatische Regeln auswendig zu lernen. Die verstandesmäßige Art des Unterrichts befriedigte den Knaben nicht, gierig las er jedes bedruckte Blatt, das er bekam und zeigte die innigste Liebe zur Musik. Wenn die äußeren Verhältnisse der Eltern auch dürftig waren, so strahlte die Kindheit Johann Paul Friedrich Richters doch von Glück und heiterem Zauber. Von Anfang an begleiteten die Liebe zur Natur und die Neigung zum Häuslichen, zum Klein- und Stillleben den Dichter durch sein ganzes Leben. In dem Städtchen Schwarzenbach besuchte der Knabe 1776 die öffentliche Schule. Schon hier war er durch seine glänzende Begabung allen Altersgenossen voraus. Von Bedeutung für seine Entwicklung wurde der Umgang mit dem freisinnigen Vikar des Vaters, Völkel, und dem jungen Pfarrer von Rehau, Vogel, der Richters Freund und endlich sein begeisterter Anhänger ward. Erst auf dem Gymnasium in Hof 1779 fand Richter, der bisher durch ausschließlichen Verkehr mit Erwachsenen frühreif geworden war, Freunde unter seinen Altersgenossen, wie Christian Otto und Lorenz von Oerthel.

Frühe Kämpfe. Mit 17 Jahren bezog Richter 1781 die Universität Leipzig unter den traurigsten Verhältnissen. Der Vater, der bald starb, war ihm in den letzten Jahren fremd geworden; die Mutter war mit drei Söhnen in der bedrängtesten Lage zurückgeblieben. Richter studierte Theologie, doch ohne dafür entschlossen zu sein. Auf das eifrigste machte er Auszüge aus den gelesenen Schriften und begann mit 18 Jahren selbst zu schriftstellern. In seinen Briefen an die Mutter in Hof malte er seine kümmerliche Lage in möglichst grauen Farben; zugleich aber verlangte der Sohn von der darbenden Mutter „feine Oberhemden a la Hamlet, die Hals und Brust sehen lassen." Als einer der ersten legte Richter den damals noch unentbehrlichen Haarzopf und die Halsbinde ab und trug die Brust offen, brachte aber dadurch so viele gegen sich auf, daß er sich später wieder zur Mode bekehren mußte. Völlig mittel-

los mußte er 1784 die Universität Leipzig verlassen. Die Hoffnung, mit dem Ertrag seiner schriftstellerischen Arbeiten seine Schulden bezahlen zu können, erfüllte sich nicht. Er zog sich zu seiner Mutter nach Hof zurück, die sich selbst und den Sohn durch Spinnen und Plätten kärglich ernährte. Die Welt, die den Poeten ausgeschlossen, drängte ihn zur Satire. Richter hatte schon damals eine Ideensammlung in Form eines Zettelkastens angelegt, die in der Folgezeit zu einem schier unübersehbaren Umfang anwuchs. Richters satirische Schriften blieben anfänglich gänzlich unbeachtet. Drei Jahre kämpfte Richter mit Armut und Elend. Es war schon eine kleine Erleichterung für ihn, als er zunächst eine Hauslehrerstelle bei einem Freund in Töpen bei Hof, dann in Schwarzenbach erhielt 1787 bis 1794. Es waren schwere Jahre, doch es waren die Jahre, in denen er in ländlicher Abgeschiedenheit erst reifte. Endlich besserte sich seine materielle Lage mit dem Erscheinen des Romans: Die unsichtbare Loge. Es erschloß sich ihm nun die Aussicht, in größere Verhältnisse zu kommen. Den Anfang dazu machten seine Beziehungen in Bayreuth, wo ihm zum ersten Mal die Gönnerschaft von Geld- und Geburtsaristokratinnen zuteil ward.

Ruhm- und Wanderzeit. Ins Jahr 1796 fällt Richters Reise nach Weimar, mit der nach seinem eigenen Bekenntnis eine neue Welt für ihn anfing. Von Charlotte von Kalb, Schillers alter Freundin, war er nach Weimar eingeladen worden, wo ihm Herder, Knebel und Einsiedel, später auch Wieland, namentlich aber die Damen, die Herzogin-Mutter und Frau von Stein begeistert entgegenkamen. Sie alle hatten sich von der klassischen Richtung, zum Teil auch persönlich von Goethe mehr oder weniger abgewendet. Am höchsten erhob der klassisch-romantische Herder den neuen literarischen Ankömmling, den er geradezu über Goethe und Schiller stellte. Schwärmerisch empfindsame Frauen drängten sich in Menge an Richter, der 1797 nach dem Tode seiner Mutter Hof verließ und bald da, bald dort lebte. Julie von Krüdener, Emilie von Berlepsch, Josefine von Sydow, Karoline von Feuchtersleben, mit der Richter kurze Zeit verlobt war, sind die wichtigsten Frauengestalten dieses Dichterlebens. Von 1798 bis 1800 lebte Richter in Weimar. Das Verhältnis zu den Dioskuren war kalt; Schiller konnte sich bei aller Anerkennung von Richters Talent und hohem Geistesflug mit seiner Formlosigkeit absolut nicht befreunden. Vieles in dem Briefwechsel und in den Xenien Schiller-Goethes kehrte sich gegen den Dichter. Goethe erkannte zwar das ernste Streben Richters für das Gute an, erklärte jedoch, Gehirnkrämpfe von dem ewigen Werfen aus einer Wissenschaft in die andere zu bekommen. Richter hegte schließlich geradezu Haß gegen das klassische Weimar. Er spottete der klassisch-antiken Richtung Goethes, verherrlichte Herder und griff Kants und Fichtes Philosophie an. Werke voll krankhafter Weichheit und fantastisch willkürlicher Form mit Zettelkästen, Postskripten, Abschweifungen und Einschiebungen konnten bei den Großen von Weimar auf keine Anerkennung rechnen. Im Jahr 1800 übersiedelte Richter nach Berlin. Auch hier ward er von den Frauen überschwänglich aufgenommen: Königin Luise bezeigte ihm ihre Gunst; Rahel Varnhagen, Helmine von Chezy, Gräfin Schlabrendorf taten dasselbe. Tieck, Bernhardi, Schleiermacher und andere Romantiker trafen hier mit Richter zusammen. 1801 verheiratete er sich mit Karoline Maier, der Tochter eines Obertribunalrates in Berlin. Seinen ständigen Wohnsitz nahm er in Meiningen, dann in Koburg, endlich seit 1804 in Bayreuth.

Ausklang und stille Zeit. In Bayreuth fand Richter Freunde wie Emanuel Osmund, Christian Otto und Medizinalrat Langermann. Die Übersiedlung nach Bayreuth bedeutete einen Abschnitt in seinem Leben; er selbst fühlte, daß er dichterisch das Beste geleistet hatte, was er zu leisten imstande war. In der napoleonischen Zeit wendete sich Richter vorübergehend dem öffentlichen Leben zu, aber mehr, weil er in Napoleon einen Feind der Menschheit als einen Feind des Deutschtums sah. Bemerkenswert ist, daß Richter sich wiederholt gegen die „niedrige Kriecherei und ängstliche Schüchternheit der deutschen Schriftsteller in ihren Reden an und über Fürsten“ aussprach und daß er als segensreichste Folge der Befreiungskriege die Niederlegung der trennenden Schranken zwischen Wehr-, Lehr- und Nährstand wenn auch vergeblich erhoffte. Karl von Dalberg, Fürst-Primas des Rheinbundes und später Großherzog von Frankfurt, verlieh Richter 1808 ein Jahresgehalt von 1000 Gulden, das nach der Auflösung des Rheinbundes 1813 vom König von Bayern weiter gezahlt wurde. Im stillen Bayreuth fühlte sich der Dichter völlig heimisch. Er liebte es, in einem anmutig gelegenen Wirtshaus, der sogenannten Rollwenzelei, eine halbe Stunde vor Bayreuth,

im oberen Stockwerk, wo man die Aussicht nach den blauen Bergen des heimatlichen Fichtelgebirges hatte, zu arbeiten. Er starb, nachdem er vorher fast blind geworden war, 1825 in Bayreuth.

Jugendwerke satirischen Charakters: Grönländische Prozesse, ohne Verfassernamen 1783. Auswahl aus des Teufels Papieren, unter dem Verfassernamen Hasus 1789.

Große empfindsam humoristische Romane seiner ersten Periode: Die unsichtbare Loge 1793 zum ersten Male unter dem Namen Jean Paul. Hesperus oder die 45 Hundsposttage 1795.

Kleinere Idyllen: Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal 1793. Leben des Quintus Fixlein, aus fünfzehn Zettelkästen gezogen, nebst einem Mußteil für Mädchen und einigen Jus de tablette für Mannpersonen 1796. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel 1796, umgearbeitet 1818. Der Jubelsenior 1797. Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz 1809.

Hauptwerke seiner zweiten Periode: Titan und komischer Anhang zum Titan 1800 bis 1803. Die Flegeljahre 1804 (unvollendet).

Philosophische und ästhetische Schriften: Das Kampaner Tal oder über die Unsterblichkeit der Seele 1798. Vorschule der Ästhetik 1804. Levana oder Erziehlehre 1807.

Patriotische Schriften: Friedenspredigt an Deutschland 1808. Dämmerungen für Deutschland 1809. Politische Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche 1817.

Lebensgeschichtliches: Wahrheit aus Jean Pauls Leben 1826 (reicht nur bis zur Konfirmation).

Jean Paul Friedrich Richters menschliche und gemütliche Anlagen, überhaupt sein Wollen und Fühlen waren bedeutender als sein Können. Mit seinem tiefen Gemüt, seiner Begeisterung für die Menschheit, seinem empfänglichen Sinn für Naturschönheiten war Richter durchaus deutsch; aber in seiner Entwicklung war er von älteren englischen und französischen Vorbildern abhängig. Allen voran ist Rousseau zu nennen, dessen Vornamen Jean Jacques er in seinem Schriftstellernamen Jean Paul nachklingen läßt. Erasmus, Swift, Pope und die englischen Humoristen des 18. Jahrhunderts: Henry Fielding, Lawrence Sterne und Tobias Smollett haben Richter in seiner Jugend entscheidend beeinflußt. Was sie boten, das war das liebevolle Verständnis für die Schwächen der Menschennatur, soziales Mitempfinden, Sinn für das Kleinleben, Vorliebe für humoristische Seitensprünge, die langsame Erzählerart, das Übermaß von Empfindsamkeit. Von den Deutschen standen ihm Hippel und Lichtenberg, besonders aber Herder nahe. Dagegen sagte sich Richter in der Vorrede zu Quintus Fixlein 1796 von den Klassikern rundweg los. Den eigentlichen Romantikern näherte er sich mit der Abneigung gegen jede strenge Kunstform, durch die Flucht aus der wirklichen Welt und durch die Ironie, mit der er den eigenen dichterischen Gestalten entgegentrat. Schrankenlos herrscht in Richters Werken das Ich mit all seinen Kräften und Auswüchsen. Schönheit und Ordnung waren ihm Nebensache, Ehrfurcht vor den wirklich vorhandenen Dingen kannte er nicht; der Dichter war ihm, ganz wie auch den Romantikern, gleichzeitig Welt, Weltschöpfer und Weltverneiner. In all diesen Hinsichten war Richter ein Vorläufer der Romantik.

Er war es in besonderem Grade, wie schon hervorgehoben, auch auf dem Boden der romantischen Ironie. Hätte Jean Paul auch Dramen geschrieben und nicht alles bloß in der stummen Form des Romans niedergelegt, man würde ihn vielleicht als den Großmeister der romantischen Ironie bezeichnen. Er liebt es, aus den „Dampfbädern der Rührung“ in die „Kühlbäder der Satire“ zu führen.

Walzel (Deutsche Romantik) zeigt, wie es eine Lieblingsform Jean Pauls (aber auch Wielands, Thümmels, ja auch Cervantes' und Byrons) ist, die Person des Dichters zwischen den Leser und die Erzählung zu schieben, von seinem Dichtergeschäft, von seinen schriftstellerischen Mühen, von Ärger über die Arbeit, von Buchdrucker- und Honorarfragen zu berichten. „Da lernt zuletzt der Verfasser, der den größten Teil seiner Dichtung nur als getreuer Kopist eines ihm übergebenen Manuskriptes vorgelegt haben will (Hesperus), die Personen seiner eigenen Schöpfung von Angesicht zu Angesicht kennen; sie selber aber lesen, was er über sie niedergeschrieben hat." Das Beispiel Jean Pauls in der romantischen Ironie hat Friedrich Schlegels Lucinde und Brentanos Godwi entscheidend beeinflußt.

Seine ersten Schriften waren, kurz gesagt, Bücher, aus Büchern geschöpft. Der junge Exstudent, lebensunkundig wie er war, entlieh seinen Vorbildern Stoffe seiner Satire, die kaum mehr für die Zeit Friedrichs des Großen Zielscheiben der Satire sein konnten, wie die Torheit der Mönche, die Unwissenheit der Ärzte, die Jagdwut der Fürsten, die Modenarrheit u. a. m. (Grönländische Prozesse und Auswahl aus des Teufels Papieren). „Als Kunstwerke zählen Richters Jugendschriften in der Literatur überhaupt nicht mit, nur als Zeugnisse seiner fortschreitenden geistigen Reife sind sie uns interessant, als Pegelmarken für das allmähliche Anwachsen seiner Weltkenntnis, die anfangs noch unter dem Niveau seiner Zeit stand, bald aber sich kühn darüber erhob."

Dies geschah in der Reihe der großen empfindsam humoristischen Romane, die mit dem unvollendeten Roman Die unsichtbare Loge eröffnet wurde. Dies Werk trug 1793 zum ersten Mal den Namen Jean Paul (den der Dichter übrigens nicht bloß halb, sondern ganz französisch ausgesprochen wissen wollte), in die Welt. Auf die Verwendung von Goethes Freund K. Ph. Moritz (Verfasser von Anton Reiser) in Berlin wurde das Werk gedruckt. Der Titel ist aus dem Inhalt nicht zu erklären, sondern dankt einer romantischen Grille seinen Ursprung. Noch stärker war die Empfindsamkeit und der Mangel eines klaren Weltbildes in dem Roman: Hesperus oder Die 45 Hundsposttage. Zur Erklärung des Namens diene folgendes: Jean Paul weilt als Berghauptmann auf einer Insel. Da springt ein Spitz aus dem Wasser ihm zu, mit einer Kürbisflasche am Hals, in der das erste Kapitel des Hesperus und die Aufforderung liegt, diese und die folgenden 44 Sendungen drucken zu lassen. Die beiden Hauptgestalten des Romans sind Viktor und Klotilde; der Berghauptmann Jean Paul ist, wie der Schluß enthüllt, der lang vermißte Sohn eines Fürsten. Der Roman hatte einen beispiellosen Erfolg. Er fand mehr Leser und Bewunderer als irgend ein Werk Goethes oder Schillers.

Wer Jean Pauls Eigenart am reinsten genießen will, der wende sich zu seinen Idyllen. Die bedeutendsten von ihnen sind: Maria Wuz, Quintus Fixlein und Siebenkäs. Besonders die Idylle von Wuz kann man mit Recht das eigentliche Ur- und Grundbild der Jean Paulschen Romanwelt nennen. Es ist zugleich fast das einzige Beispiel Jean Pauls einer fortlaufenden, von Willkürlichkeiten freien guterzählten Geschichte.

Maria Wuz. Dem trotz seiner Armut vergnügten Schulmeisterlein Wuz in Auenthal ist so voll, so warm, so satt in seiner kleinen Häuslichkeit, wo er zu den Titeln der Bücher, die ihm der Meßkatalog meldet, sich selbst die Werke schreibt.

Er besitzt die beneidenswerte Kunst, stets fröhlich zu sein. Den Gipfel der Seligkeit erreicht Wuz durch seine Hochzeit mit Justine. So vergehen viele Jahre, bis Wuz als glücklicher Greis in einer Maiennacht entschlummert.

Quintus Fixlein ist eine Pfarr- und Schulhausidylle. Der schüchterne beschränkte Fixlein ist fünfter Lehrer an dem Gymnasium zu Flachsenfingen. Bei seinem Mütterchen, das er in den Ferien besucht, lernt er Thienette, ein armes vornehmes Fräulein kennen. Er gewinnt ihre Liebe, zieht später in eine Pfarre ein und ist voll höchster Freude, wenn die Kantate-Sonntage, an denen er aus Aberglauben seinem Tod entgegensah, immerdar glücklich vorübergegangen sind.

Siebenkäs, ein tief gemütvoller Mensch, hochfliegender als Wuz und Fixlein, ist Armenadvokat im Reichsmarktflecken Kuhschnappel. Seine Frau Lenette versteht ihn nicht, da sie nur für die kleinen Geschäfte des täglichen Haushalts Sinn besitzt. Zu diesem häuslichen Elend gesellt sich die Armut, und als Lenette wohl ihren Verlobungsstrauß, aber nicht ihren grillierten Kattunrock in der Not dahingeben will, Siebenkäs aber die geistvolle und edle Natalie kennen gelernt hat, so gibt sich Siebenkäs für tot aus und läßt sich scheinbar bestatten. Er lebt nun bei seinem Freund Leibgeber in der Verborgenheit. Seine scheinbar verwitwete Frau heiratet wieder, sie wird auch mit dem zu ihr passenden Gatten, dem Schulrat Stiefel, glücklich, stirbt aber bald. Siebenkäs ist jetzt frei und vermählt sich mit der geistvollen Natalie.

Jean Paul malt in diesen drei Idyllen den Frohsinn in der Armut, die Tugenden und Freuden der unteren Schichten des Volkes: Wuz ist rein idyllisch, Fixlein ist leise satirisch, Siebenkäs ist tragisch angehaucht. Ungeheuerlich waren hier wie anderwärts die jeder Wirklichkeit, ja jeder Wahrscheinlichkeit spottenden Erfindungen Jean Pauls.

Jean Pauls große Romane

Einen höheren Aufschwung nahm der Dichter im Titan und in den Flegeljahren. Titan 1800 bezeichnete er selbst als sein Hauptwerk. Es sollte den Streit der Kraft mit der Harmonie darstellen. Sein ganzes Ich mit all seinen Fehlern und Tugenden sei darin versteckt. Das Werk kehrte sich, wundersam genug bei einem in der Fantasie so ausschweifenden Dichter, gegen die Zügellosigkeit der Fantasie bei kraftgenialen wie bei empfindsamen Naturen. Das Buch sollte also eigentlich, meinte Jean Paul, Anti-Titan heißen. Hauptpersonen sind Albano, Roquairol, Liane, Linda und der Philosoph Schoppe. Der Inhalt läßt sich nur in Umrissen andeuten, obschon der Roman freier von Auswüchsen war als Hesperus.

Der Held des Romans ist Albano. Seine Entwicklungsgeschichte macht den Hauptinhalt des Werkes aus. Albano ist in ländlicher Einsamkeit aufgewachsen, unkundig seiner hohen Abkunft. Er wird vom Dichter als ein himmelstürmender Titane hingestellt, der an alles den höchsten Maßstab legt. Albano schließt Freundschaft mit dem ebenfalls zügellosen, ausschweifenden, atheistischen und weltschmerzlichen Roquairol. Durch sein Ungestüm richtet Albano seine schwärmerische, empfindsame Braut Liane zu Grunde. Einige Zeit später lernt Albano auf der Insel Ischia die freigeistige, leidenschaftliche, willensstarke Linda kennen, die Titanide, die aber durch Roquairols Wildheit ins Verderben gestürzt wird. So gehen alle Personen dem Untergang entgegen, bis auf den Helden. Zu allgemeiner Überraschung erfahren wir, daß Albano der Sohn eines Fürsten ist. Albano wird der Nachfolger des Fürsten und kann nun seinem titanenhaften Streben Genüge tun. Er findet außerdem eine stille, fromme, allem Übermaß abholde Gattin und beglückt sie und sein Land.

In Roquairol erkennt man Klemens Brentano, in Linda Frau von Kalb. Früher viel bewundert wurde die Schilderung Neapels und der Insel Ischia.

Jetzt scheint uns die Darstellung unwirklich, überladen und manieristisch. Die Aufnahme des Buches war nicht so begeistert wie die des Hesperus.

Das zweite Hauptwerk Jean Pauls waren die Flegeljahre 1804. Hier stehen zwei gut geschilderte Charaktere einander gegenüber, wie sie Jean Paul bisher noch nicht gelungen waren. Auch der Versuch ist gemacht, die Charaktere in einer Handlung sich entwickeln zu lassen, doch ohne daß ihm dies gelungen wäre. Jean Paul war selber das, was er an anderen ein weibliches Genie nannte: da fehlt es weder an Empfänglichkeit noch an Liebe für das Schöne, aber an Kraft, es zu gestalten und außer sich hinzustellen.

Zwei Jünglinge, Zwillingsbrüder, sind die Hauptgestalten. Walt ist der herzensreine, weltscheue, traumbefangene, schwärmerische Idealist, Vult der kraftvolle, kühne, satirische, gewandte Weltmann. Vult geht als Flötenvirtuos in die Fremde. Walt wird von einem reichen Sonderling als einziger Erbe eingesetzt, soll aber die Erbschaft verlieren, wenn er ein Träumer wie bisher bleibt. Sein Bruder Vult steht ihm zur Seite, um ihn praktisch und tüchtig zu machen; beide Brüder lieben jedoch ein und dasselbe Mädchen, es ist die Frage, wie sich nun die Charaktere entwickeln werden — da bricht der Roman ab.

Das Doppelleben der Brüder, die Fußreise Walts bergen Stellen von vieler Schönheit. Von den großen Romanen Jean Pauls sind die Flegeljahre der klarste und wertvollste. Bekannt sind daraus die sogenannten Streckverse geworden, angebliche Gedichte in Prosa, in dem freiesten Metrum geschrieben, die nur einen einzigen, aber reimfreien Vers haben, den man nach Belieben bogenlang ausdehnen kann. Die schwärmerische Begeisterung für die Schönheit der Fußwanderungen ist zuerst von Jean Paul in die Literatur getragen worden. Josef von Eichendorff (Aus dem Leben eines Taugenichts) und Heinrich Heine (Harzreise) haben dann die Herrlichkeit der Fußwanderungen weiter gepriesen. Jean Paul hat einen köstlichen Traum der Jugend geschaffen, der noch in späterer Zeit in der Freideutschen Jugend und in der Wandervogelbewegung nachklingt.

Von Jean Pauls philosophischen Schriften mahnt das Kampaner Tal an platonische Gespräche; es war eine Verteidigung des Unsterblichkeitsglaubens, freilich mit unzulänglichen Mitteln. Der Schauplatz ist das Tal von Kampan in den französischen Pyrenäen. Die Vorschule der Ästhetik, aus drei Abteilungen bestehend, war verdienstvoll für die Lehre vom Humoristischen und Komischen. Levana (so nannten die Römer eine Gottheit, die bei der Geburt eines Kindes angerufen wurde) entwickelte bedeutende Ideen über die Erziehung zum Guten, Schönen und Wahren. Endlich wären Jean Pauls politische Schriften zwischen 1804 und 1810 zu nennen (Dämmerungen, Nachdämmerungen, Dämmerungsschmetterlinge), die er später unter dem Titel sammelte: Politische Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche, ein überraschend männliches, mutiges Buch. Es ist ganz gewiß erstaunlich, daß der sonst aller Wirklichkeit ferne Jean Paul in seinem letzten Lebensabschnitt 1817 einen kräftigen politischen Sinn gezeigt hat und daß gerade er derjenige gewesen ist, der politische Redefreiheit gefordert hat; die mündliche in den volksvertretenden Versammlungen, die schriftliche in der Presse. Erst nach Jean Paul hat sich Ludwig Börne 1818 für diese Forderungen eingesetzt.

Da dem Dichter jedes Gefühl für die Gebundenheit der Form fehlte, so wollte oder konnte er sich den strengen Forderungen metrischer Gesetze nicht unterwerfen. Trotzdem wir von Jean Paul nur Prosawerke besitzen, war er doch kein musterhafter Prosaiker. Sein Stil ist blühend, aber weich, breit und übervoll. Jean Paul verschwendet die Bilder und hetzt den Wortwitz oft zu Tode. Für Naturen wie Goethe oder (auf der anderen Seite) für moderne Menschen, mußte Jean Pauls Stil unerträglich sein; doch ist nicht zu übersehen, daß Jean Paul oft sehr fein im Ausdruck der Gefühle sein kann und reich an strahlenden Wendungen ist. Wie schon erwähnt, liegt der beste Teil seiner Begabung auf lyrischem Gebiete, Dramatiker ist Jean Paul nirgends; wahrhaft episch ist er trotz seiner vielen Romane nur ganz selten. Die Handlung aller Jean Paulschen Romane ist unwahrscheinlich und zerflossen, reich an Widersprüchen und Willkürlichkeiten. Den Werken fehlt die Harmonie der Teile unter sich: unbesorgt schickte der Dichter dem Werk Vorreden, dann Vorreden zur Vorrede voran, er begann in krauser Verwirrung und unterbrach fortwährend seine Darstellung mit Extrablättern, Extragedanken, Briefen, Zeitungsartikeln, Streckversen, Abschweifungen, Aphorismen, Zugaben, Nachschriften u. a. Ohne Scheu mischte er seine ganz persönlichen Erlebnisse und Betrachtungen ein, ja er spielte sogar in seinen eignen Romanen handelnd mit. Selten gestattete er seinen Gestalten ruhiges und freies Sichausleben. Willkür riß den Dichter zur tiefsten Geschmacklosigkeit wie zur höchsten Kunstleistung hin, und oft stehen beide unmittelbar hintereinander.

Den Romanen Jean Pauls gebricht es an jener Gabe, die allein einem epischen Werke Dauer und Beständigkeit über den Wechsel des Tages zu verleihen vermag: an der künstlerischen Gabe des Erzählens, an der ruhigen fortlaufenden Darstellung des Nacheinandergeschehens. Das Athenäum der Brüder Schlegel hatte nur allzusehr recht, als es Jean Paul den Vorwurf machte, daß er „nicht *eine* Geschichte gut erzählen kann, nur so was man gewöhnlich gut erzählen nennt". An diesem Grundmangel seines Talentes ist der Dichter zwar nicht für seine Mitwelt, doch fraglos für die Nachwelt schließlich gescheitert.

Bewunderungswürdig ist das reiche Gemütsleben Jean Pauls, aber es ist nicht frei von Gefallsucht und eitler Selbstbespiegelung. Die Empfindungsseligkeit Jean Pauls überschreitet jedes Maß. Dabei darf man nicht denken, daß Jean Paul gegen die Schwächen seiner Dichtart völlig blind gewesen sei, er verspottete sie sogar gelegentlich selbst, aber gegen seine innerste Naturanlage zur Sentimentalität konnte er natürlich nicht aufkommen, und so erschien er andern oft gekünstelt (manieristisch), während er eigentlich seiner Natur folgte.

Mit Unrecht wird gewöhnlich das *Humoristische* als wesentliches Kennzeichen Jean Pauls angeführt. In Wahrheit wird bei ihm das Humoristische überall vom *Empfindsamen* überwogen. Zum Humoristischen fehlte es ihm an gesunder Kraft. Auch seine Weltanschauung war zwiespältig, in all seinen Werken kehrte als Grundgedanke der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit wieder, ohne daß dieser Gegensatz versöhnt wurde; das erklärt sich aus Jean Pauls Wesen und aus den öffentlichen Zuständen der Zeit. Am liebsten gestaltete Jean Paul seelenvolle, grundgute, aber etwas beschränkte und närrische Leute, so arme Schullehrer und Landgeistliche. Das Leben der Kleinstadt wurde durch ihn nach langer Zeit zum ersten Male wieder der Poesie dienstbar gemacht;

ja, er hat das Verdienst, daß von ihm die Armen und Mühseligen zum ersten Male in unserer Literatur dichterisch behandelt worden sind. Die Werke Jean Pauls in fremde Sprachen zu übersetzen, ist unmöglich. Auch den Spätergeborenen und den heutigen Menschen ist Jean Paul nur durch eine geschichtliche Betrachtung verständlich und genießbar.

Wundersam widersprechend sind die Urteile über Jean Paul. Ihr Widerspruch ist nur verständlich, wenn man sich erinnert, daß Jean Paul in der Mitte zwischen zwei Generationen stand und daß er einer der Vorläufer der jungen Generation des Jahrhunderts war. Im allgemeinen riß er die Mitlebenden zum höchsten Entzücken hin. Auch Herder, der ja, wie wir gesehen haben, einer der geistigen Vorfahren Jean Pauls und der Romantiker war, erklärte: „Ich gebe alle künstliche metrische Form hin gegen seine Tugend, seine lebendige Welt, sein fühlendes Herz, seinen immer schaffenden Genius. Er bringt wieder neues frisches Leben, Wahrheit, Tugend, Wirklichkeit in die verlebte und mißbrauchte Dichtkunst." Das sagte ein Mann wie Herder zu Goethes Lebzeiten! E. M. Arndt dagegen nannte Jean Paul einen verbrecherischen Verweichlicher, einen Nervenausschneider männlicher Kraft. Noch einmal faßte Ludwig Börne in seiner Denkrede auf Jean Paul 1825 alles zusammen, was zum Preise von Jean Paul gesagt werden konnte. An der Pforte des 20. Jahrhunderts werde der Dichter des Titan, des Siebenkäs geduldig stehen und warten, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme. „Denn in weiten Bahnen zieht der leuchtende Genius, und erst späte Enkel heißen freudig willkommen, von dem trauernde Väter einst weinend geschieden." Nicht bloß Ludwig Börne ward von Jean Pauls Dichtung angezogen, auch auf den jungen Gutzkow, auf Wolfgang Menzel, den jungen Hebbel, Fritz Reuter, Wilhelm Raabe, F. Th. Vischer, Adalbert Stifter, Robert Hamerling, Heinrich Seidel u. a. hat Jean Paul noch gewirkt, ja seine Streckverse kehren sogar in den Dichtungen des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts wieder.

Die Pfadsucher der Generation

Wackenroder

Zwei lang Verkannte müssen an die Spitze der Pfadsucher von 1793 gestellt werden: Wackenroder und Friedrich Schlegel, der eine ein Dichter, der andere ein Kritiker. Nur mit dem Gefühl suchte Wackenroder den Weg, der von allem Antiken hinweg in dichterisches Neuland führte; er wollte in der Fülle seines Jugendherzens sich nur der Empfindung überlassen, wollte im Gegensatz zu Schlegel ohne alle Kritik bewundernd verehren. Wie einer inneren Stimme gehorchend, ging Wackenroder seherhaft der Zukunft entgegen. Doch nur zu verkünden, nicht zu vollenden, war ihm beschieden. Wer von der kühlsten und frischesten Quelle der Romantik trinken will, muß Wackenroders Schriften lesen. Nur wenige Bände sind es, die der 25jährige hinterlassen hat. Rasch ward Wackenroder vergessen; in den viel größeren und prächtigeren Strom der Dichtung Tiecks mündet sein Quell. Aber wie Wilhelm Schlegel von Friedrich Schlegel, so empfing Ludwig Tieck von Wilhelm Wackenroder die entscheidende Anregung.

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 bis 1798) war Tiecks Studiengenosse in Erlangen. Beide wanderten (1793) als junge Studenten nach Nürnberg und von da nach dem Fichtelgebirge. Auf dieser Reise wurde in dem kindlichen Gemüt Wackenroders die romantische Poesie geboren, die Friedrich Schlegel ungefähr zu gleicher Zeit kritisch entdeckt hatte. Tieck gab später die Schriften Wackenroders heraus und vollendete sie, aber auf Wackenroder selbst strahlte nur ein kleiner Teil des verdienten Ruhms. In gemeinsamem Schaffen entstanden die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders 1797. Durch sprachmelodische Studien hat man heute den Anteil von Tieck und von Wackenroder festgestellt. Die Schrift enthält Geschichten von den „großen gebenedeiten Kunstheiligen" aus der Renaissancezeit Bramante, Raffael, Francia, meist dem Italiener Vasari nacherzählt. Franz Sternbalds Wanderungen 1798 hatten Wackenroder und Tieck gemeinsam entworfen, die Ausführung gehörte teilweise Tieck. Das Werk war ein Künstlerroman, der deutlich den Einfluß von Wilhelm Meister erkennen ließ. Goethe tat von seinem klaren klassischen Standpunkt den Roman mit den Worten ab: „Es ist unglaublich, wie leer das artige Gefäß ist." Dagegen schrieb Friedrich Schlegel: „Es ist ein göttliches Buch . . . es ist der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist und darüber, weit über Meister." Der Roman war ein Musterbild jener Romane, die das Mittelalter nur als allgemeine Grundlage benutzten, um schwärmerische Naturschilderungen und tiefsinnige Kunstgespräche daran anzuknüpfen. In dem Roman treten viele Maler, Einsiedler, schöne Gräfinnen, Ritter und andere verschwommene Gestalten auf. Sie leben gleichsam im Zeit- und Raumlosen, von jeder Arbeit und jeder Lebenspflicht fern, nur mit der Kunst und der Betrachtung ihres Ichs beschäftigt. Des Leibes Nahrung und Notdurft scheinen sie alle nicht zu kennen; Geld und Langeweile scheinen sie alle genug zu haben; mit dem Ränzel auf dem Rücken und einem Lied auf den Lippen wandern die schwärmenden Deutschen durchs blühende Land und durch den tiefen, tiefen Wald, stehen gerührt vor Sonnenauf- und untergängen und lauschen den wunderbaren Tönen der Waldhörner in lauen Sommerlüften, deren Klang mit süßer Gewalt durch die Herzen zieht. Solch lieblich romantisches Weltbild war das Entzücken der Zeit. Nur in Andeutungen ist die Handlung wiederzugeben.

Franz Sternbald ist Maler, der Lieblingsschüler Albrecht Dürers. Er wandert von Nürnberg, dem wundervoll geschilderten mittelalterlichen Städtewesen, nach den Niederlanden und Italien, um dort Vollendung in seiner Kunst zu suchen. Ein Freund bleibt in Nürnberg zurück, dem er die äußeren und inneren Begebenheiten seiner Irrfahrten mitteilt. Sternbald erfährt, daß er nicht der Sohn eines Landmanns ist, wie er glaubte; er liebt ein Mädchen, dem er schon als sechsjähriges Kind Blumen geschenkt hat, die sie in einer Brieftasche aufbewahrt hat. Von Leyden zieht Franz mit dem gutherzigen leichtsinnigen Florestan als Wandergeselle nach Süden. Er kommt im Elsaß durch einen Jagdzug auf das Schloß einer unglücklichen, ihre Liebe beweinenden Gräfin. Ein alter Maler, der im Ruf steht, wahnsinnig zu sein, besitzt zahlreiche Bilder. In einem dieser Porträts erkennt Sternbald seine Geliebte, und die Gräfin erkennt in demselben Bild ihre Schwester. Mit einem Empfehlungsschreiben der Gräfin wandert Sternbald nach Italien. Dort harren seiner neue Abenteuer. Endlich kommt er nach Rom. Er gibt das Empfehlungsschreiben der Gräfin ab und erkennt in der Empfängerin die Geliebte seiner Jugend.

Der Roman blieb unvollendet. Es leuchtete um das Werk der Zauber der Jugendlichkeit und der Schwärmerei. Die romantische Ironie, die später so stark

auftritt, fehlt noch gänzlich. Wichtig war das Buch, weil hier die Schönheit des alten Nürnberg gleichsam entdeckt wurde, ferner weil die frommen nazarenischen („sternbaldisierenden") Maler im Kloster San Isidoro zu Rom, Overbeck, Schnorr, Veit und Cornelius, das Buch mit Begeisterung lasen und endlich, weil auch die größten Deutschforscher, Jakob und Wilhelm Grimm, durch die Lesung von Sternbald zum Studium des deutschen Altertums angeregt wurden.

Friedrich Schlegel

Wackenroder war der unbewußte, Friedrich Schlegel war der bewußte Pfadfinder der jungen Generation. Er vereinte die höchste Geistigkeit und die höchste Sinnlichkeit, aber ihm fehlte „die Seele der Seele, der Sinn für Liebe." Sein ganzes Leben durchzog die Sehnsucht nach harmonischer Ausgleichung des Sinnlichen und Geistigen, und doch fand er weder dieses Gleichmaß der Seele noch die glückliche Ergänzung seiner Natur durch einen anderen Menschen.

Die Brüder Schlegel stammten aus einer alten Familie von hervorragender Begabung. Friedrich wurde 1772 in Hannover geboren. Sein Vater war Johann Adolf Schlegel, in der älteren Literaturgeschichte als Gegner Gottscheds und Mitarbeiter an den Bremer Beiträgen bekannt. Auch Friedrichs Onkel, Johann Elias, hatte sich als Dramatiker und Kritiker einen angesehenen Namen geschaffen.

Bei Gelegenheit der Tätigkeit der Brüder Schlegel sei einiger Brüderpaare gedacht, die in der Literatur eine wichtige Rolle gespielt haben: Gotth. Ephr. und Karl Gotthelf Lessing, Johann Adolf und Johann Elias Schlegel, Christian und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Wilhelm und Alexander von Humboldt, Jakob und Wilhelm Grimm, Wilhelm und Friedrich Schlegel, Ch. J. S. und C. W. Contessa (Zeitgenossen von Amadeus Hoffmann), Paul Pfizer (Parlamentarier) und Gustav Pfizer (Dichter), August und Adolf Stöber, Georg Büchner (Dichter) und Ludwig Büchner (materialistischer Philosoph), Rudolf und Paul Lindau, Julius Duboc (Philosoph) und Charles Eduard Duboc, bekannter unter dem Namen Robert Waldmüller, Karl und Richard Weitbrecht, Heinrich und Julius Hart, Karl und Gerhart Hauptmann, Karl Busse und Busse-Palma, Heinrich und Thomas Mann, Frank und Donald Wedekind.

Friedrich Schlegel war in seiner Jugendzeit von einer merkwürdigen Dumpfheit und Melancholie. Er widmete sich zuerst dem Kaufmannsstande, ging dann zum Studium über und erwarb sich mit blendender Schnelligkeit ausgebreitete Kenntnisse. Die Zeit der Zwanziger Jahre — in jeder Beziehung die schlimmsten in der Entwicklung eines Jünglings — war auch für ihn eine Zeit der Wirrsal, der Bangigkeit und der heftigen inneren Kämpfe. Das erste Semester in Göttingen, wo Friedrich die Rechte studierte, zeigte ihn zwischen Todessehnsucht und wildester Liebeslust schwankend. Das zweite in Leipzig 1791 legte den Grund zu seiner tiefen humanistischen Bildung. Friedrich suchte nach Freundschaft, er fand sie im Umgang mit Novalis, doch erforschte er Novalis und liebte ihn nicht. Vergebens warf er sich dann der Leidenschaft zu einer Leipzigerin in die Arme. Er möchte um seiner selbst willen geliebt sein: „Von meinem Geiste brauchte gar nicht die Rede zu sein oder höchstens sollte man mich verständig finden. Aber längst habe ich bemerkt, welchen Eindruck ich fast immer mache. Man findet mich interessant und geht mir aus dem Wege. Wo ich hinkomme, flieht die gute Laune, und meine Nähe drückt. Am liebsten besieht man mich von der Ferne, wie eine gefährliche Rarität. Gewiß, manchem flöße ich bitteren Widerwillen ein. Und der Geist? Den meisten heiße ich doch ein Sonderling, das heißt ein Narr mit Geist." Die Frau, die Friedrich aus dem Irrsal der Leipziger Zeit geistig rettete, war Karoline Böhmer, doch sie war die Braut seines Bruders Wilhelm. Er verzichtet auf sie seines Bruders wegen. An den Folgen der Leipziger Zeit hat Friedrich sein Leben lang zu tragen gehabt. Er machte Schulden, und durch ihre Abtragung wurde er Jahr um Jahr zu wissenschaftlicher Lohnarbeit gezwungen und in der Entfaltung seiner Begabung gehindert. Das griechische Altertum und die Fichtesche Philosophie fesselten ihn besonders. Gottfried Körner in Dresden,

einst Schillers Freund in schwerster Zeit, nahm sich von 1794 bis 1796 auch Friedrichs an. In dem letztgenannten Jahr ging Friedrich zu seinem Bruder nach Jena. Dort kam es zu dem früher geschilderten Bruch mit Schiller. Gedanklich ward Friedrich in diesem Jahr der Schöpfer der Kunstlehre der Romantik. 1797 eilte er nach Berlin, um sie dort zu vertreten. Hier fand er die Freundschaft Schleiermachers und die Liebe Dorotheas.

Die Frauen der Romantik

Karoline. Sie wurde als die Tochter des Göttinger Orientalisten Michaelis 1763 geboren, heiratete zuerst den Bergmedikus Böhmer in Klausthal, verbrachte da vier einsame Jahre und kehrte nach dem Tode des Mannes tief unbefriedigt zu ihrer Familie nach Göttingen zurück. Die Werbung Wilhelm Schlegels, der vier Jahre jünger war, wies sie zunächst zurück. Das Leben warf sie in die schlimmsten Wirren. Für die Sache der Freiheit begeistert, schloß sie sich mit J. G. Forster und seiner Gattin Therese, dann mit L. F. Huber der revolutionären Bewegung in Mainz an. In ihr selber und um sie herum lösten sich die Bande der Sitte und Ordnung. Sie ward Mutter eines Kindes, zugleich traf sie das Schicksal, als jakobinischer Umtriebe verdächtig gefangen genommen zu werden. Wilhelm Schlegel eilte aus Amsterdam herbei und geleitete sie nach einem stillen Zufluchtsorte. Mehr aus Dankbarkeit und um ihrem vaterlosen Kinde eine Stütze zu geben, heiratete Karoline 1796 Wilhelm. Es folgten die Jenaer Jahre. Doch die Neigung zu Wilhelm erkaltete; der „Granit" Schelling, der von früher bekannte Naturphilosoph, ward von der „Granitin" angezogen, 1803 trennte sich Karoline von Wilhelm und heiratete Schelling. Erst in der Verbindung mit ihm fand sie ihre Vollendung. „Spotte nur nicht, du Lieber, ich war doch zur Treue geboren, ich wäre treu gewesen mein Leben lang, wenn es die Götter gewollt hätten . . . und ungeachtet der Ahnung von Ungebundenheit, die immer in mir war, hat es mir die schmerzlichste Mühe gekostet, untreu zu werden, wenn man das so nennen will, denn innerlich bin ich es niemals gewesen. Und wenn ich mir Verzweiflung bereitet hätte in der Verzweiflung der von mir Geliebten — ja, ich würde in Schmerz darüber verzweifeln, im Gewissen nicht, niemals könnte ich wie Jacobi ausrufen: Verlasse Dich nicht auf Dein Herz. Ich müßte mich verlassen auf mein Herz über Not und Tod hinaus und hätte es mich in Not und Tod geleitet." Mit Schelling zog sie nach München. „O, mein Freund, ich baute oft und riß oft ein. Dieses sind nur die letzten Zweige, Zweige der weinenden Weide, die ich über meinem Haupt zusammenflechte, um unter ihrem Schatten den Abend zu erwarten." Im Jahr 1809 starb sie. Dame Luzifer nannte Schiller Karoline in seinen Briefen, doch mit Unrecht. Sie war die genialste der Frauen der Romantik, eine wahrhafte Vollnatur: man mußte sie ganz oder gar nicht lieben. Karoline ließ nur wenig drucken. Ihr Talent entfaltete sie in ihren Gesprächen und Briefen. Schelling sagte von ihr nach ihrem Tode: „Die Gewalt, das Herz im Mittelpunkt zu treffen, behielt sie bis ans Ende."

Dorothea, die älteste Tochter von Moses Mendelssohn, 1763 in Berlin geboren, hieß eigentlich Veronika, sie wurde vom Vater philosophisch gebildet, heiratete in jungen Jahren den ihr geistig nicht ebenbürtigen Bankier Simon Veit in Berlin. Mit Rahel Lewin und Henriette Herz stand sie im Mittelpunkt der geistig regen Gesellschaft Berlins. Sie ward eine Verkünderin der neuen romantischen Ideen. Friedrich Schlegel, um acht Jahr jünger als sie, ward der Abgott, dem sie diente. Ihm zu Liebe trennte sie sich von Simon Veit. 1799 kam sie nach Jena in den Kreis der dortigen Romantiker. Ihr Hauptwerk war der unvollendete Roman Florentin, eine Nachahmung von Goethes Wilhelm Meister. „Nachdem Schleiermacher und Friedrich ihr die falschen Dative und Akkusative herauskorrigiert hatten", erschien das Buch 1801 ohne ihren Namen. Es folgten dann Übersetzungen, nach 1807 hörte sie auf zu schreiben. Sie teilte das Leben ihres Gatten in den folgenden Jahren. Sie starb bei ihrem Sohn, dem Maler Veit in Frankfurt 1839.

Die Günderode. Karoline von Günderode war 1780 in Karlsruhe geboren. „Sie war eine zarte Lichtgestalt, freundlich wie die scheidende Sonne, schlank und braun, der Blick ihres blauen Auges frisch und leuchtend." In ihr wohnte in zarter Hülle ein fantasievoller Geist. Unter dem Decknamen Tian veröffentlichte sie 1804 Gedichte voll schwärmerischem Naturgefühl. In dem Kreise der Brentano, Arnim und Schlegel lernte sie in demselben Jahr den seinerzeit berühmten Altertumsforscher Creuzer kennen (geboren 1771, von 1804 bis 1858 Professor in Heidelberg). Creuzer war an eine um zwanzig Jahre ältere Frau gebunden, die er aus Dankbarkeit wegen

ihrer Pflege geheiratet hatte. Er kam mit Karoline von Günderode in einen Briefwechsel, der zu leidenschaftlicher Neigung, namentlich auf ihrer Seite führte. Creuzer, von widerstreitenden Gefühlen hin und her gerissen, war schließlich entschlossen, sich scheiden zu lassen und seine gutherzige Frau willigte ein. Da erkrankte er am Nervenfieber und als ihn seine Frau das zweite Mal durch aufopfernde Pflege vom Tode errettet hatte, beschloß er, der Geliebten zu entsagen. Nie wollte er ihren Namen hören. Durch Freunde ließ er ihr den Abschiedsbrief schreiben. Für Karoline nicht unmittelbar bestimmt, fiel dieser Brief durch einen Zufall unmittelbar in die Hände der Unglücklichen. Die Warnungsworte am Schlusse lauteten: „Hüten Sie die Günderode vor dem Rhein und vor Dolchen." Dies wurde ein verhängnisvoller Fingerzeig für die Verlassene. In einer Julinacht 1806 erdolchte sie sich, sechsundzwanzigjährig, am Ufer des Rheins bei Winkel. Creuzer bietet in Karolinens Liebesroman kein erfreuliches Bild. Bettina von Arnim setzte der Freundin 1840 in der schwärmerischen Briefsammlung: Die Günderode ein stark von Willkürlichkeiten beeinflußtes Denkmal.

*

Da Dorothea 1797 noch die Gattin Simon Veits war, so galt es einen Kampf, der Friedrich einen Schwung gab, der den zu „häuslicher Üppigkeit" Neigenden vorübergehend beflügelte. „O Müßiggang, Müßiggang", lauten scherzhaft charakteristische Worte in der Lucinde, „dich atmen die Seligen, und selig ist, wer dich hat und hegt, du seliges Kleinod! einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb. — Man sollte das Studium des Müßiggangs nicht so sträflich vernachlässigen, sondern es zur Kunst und Wissenschaft, ja zur Religion bilden!"

Dorothea brachte ihrem Gatten jene Verehrung und Liebe entgegen, die er brauchte, doch erwies sie seinem Talent damit keinen guten Dienst, denn er erschlaffte leicht und pflegte nur stoßweise und unter Zwang zu arbeiten. Das Athenäum von 1798 bis 1800 war hauptsächlich eine Schöpfung Friedrichs. Ihn selbst drängte es jetzt, auch dichterisch zu schaffen, nicht bloß Kunstlehren aufzustellen; er schrieb 1797 die Lucinde, die peinliches Aufsehen erregte. Im nächsten Jahr kehrte Friedrich aus Berlin nach Jena zurück. Hier kam es zu einem Bruch zwischen den Frauen der beiden Brüder, Dorothea und Karoline; die Folge war ein Zerwürfnis auch zwischen Friedrich und seinem Bruder Wilhelm. Von nun wandelte jeder eigene Wege. Friedrich brachte es in dem Trauerspiel Alarcos nur zu einer unglücklichen dramatischen Schöpfung.

Im Jahr 1802 entschloß sich Friedrich Schlegel nach Paris zu gehen, wo damals die Wissensschätze der Welt aufgespeichert waren. „Noch einmal, zum letzten Mal setzte Friedrich alle seine Kräfte ein, um sich ein neues Arbeitsfeld zu erobern: er bemächtigte sich erst des Persischen, dann des Sanskrits und ward Begründer der deutschen Orientalistik." Das Bedürfnis, einer großen Gemeinschaft der Gläubigen anzugehören, führte Friedrich und Dorothea zum Katholizismus. Beide traten 1808 in Köln zur römischen Kirche über. Ein weiterer Schritt war, daß Friedrich ein einiges katholisches Deutschland unter Habsburger Führung anstrebte. So kam er zur Politik. Er ging nach Östreich und wurde Sekretär des Erzherzogs Karl, in dessen Auftrag er 1809 im Hauptquartier die energischen Aufrufe gegen Napoleon schrieb. Auch Freiheitslieder entströmten seiner Feder. Durch seine Artikel erlangte Schlegel Metternichs Gunst, der ihn von 1815 bis 1818 als Legationssekretär am Bundestag anstellte. „Man hatte F. Schlegels Katholizismus gründlich geprüft, ehe man sich zur Anstellung des Verfassers der berüchtigten Lucinde entschloß . . . Aber er erschien selbst den Vorkämpfern der heiligen Allianz schließlich als allzu katholisch. Durch klerikalen Übereifer hatte er sich jede Karriere in Östreich verdorben." In eine weibliche Überfrömmigkeit versunken, dem Heiligenkult dahingegeben, im Gefühl geheimnisvoller, in die Ferne wirkender Kräfte, war der frühere Stürmer und Dränger in Wien für die Ausbreitung des Katholizismus tätig, auch hielt er über ästhetische und philosophische Gegenstände Vorlesungen. Der Dichtung war er 1809 bereits abgestorben. Der einstige Vorkämpfer für geistige Freiheit war zum Verteidiger eines wiederbelebten Mittelalters geworden. Seine Vermögensverhältnisse gestalteten sich traurig. Mit seinem Bruder Wilhelm, der schon längst nicht mehr an seiner Seite stand, kam Friedrich gänzlich auseinander. Ein mystisch-hypochondrischer Lebensabend umdunkelte ihn. Unerwartet starb er während einer Reise 1829 in Dresden.

Da er viele Schulden hinterließ, geriet seine Witwe Dorothea in große Bedrängnis. Wilhelm Schlegel, sein Bruder, war dabei einer der stärksten Bedränger. Der literarisch-ästhetische Nachlaß Friedrichs kam nach Bonn in die Hände von Wilhelm Schlegel. Er ist nur teilweise veröffentlicht.

Werke. Über das Studium der griechischen Poesie, 1795 geschrieben, 1797 veröffentlicht. Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, unvollendet 1798. Lucinde, unvollendeter Roman 1799. Kritische Gespräche, Aufsätze und Fragmente im Athenäum 1798 bis 1800, in der Europa 1803 bis 1805 und in dem Deutschen Museum 1812 bis 1813. Über die Sprache und Weisheit der alten Indier 1808. Gedichte 1809. Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur 1815 (ein Hauptwerk Fr. Schlegels). Philosophie des Lebens 1828. Philosophie der Geschichte 1829.

Briefe Friedrich Schlegels an seinen Bruder Wilhelm Schlegel, herausgegeben von Walzel 1890.

Friedrich Schlegel war der eigentliche kritische Bahnbrecher der ganzen Generation. Schlegel wollte nicht wie Wackenroder bloß empfinden, er wollte kritisch zergliedern, geschichtlich erklären, vor allem aber theoretisch verstehen. Von Friedrich Schlegel stammten teils im Keim, teils in höchster Vollendung die leitenden Gedanken der Romantik, die in einem früheren Abschnitt schon dargelegt worden sind. Es war in ihm ein wogendes Meer von Gedanken. Ein dämonischer Geist trieb ihn schon als Jüngling, Neues zu suchen, gegen alte Götter und alte Satzung sich zu empören. In seinen Schriften finden wir die kühnsten, der Zeit weit voraus eilenden Anschauungen über Dichtung, Sittlichkeit, Ehe und Religion. Nicht mit Unrecht hat man auf die Verwandtschaft von Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche hingewiesen. Die Form, in der Friedrich Schlegel schuf, war (wie bei Nietzsche) die des Aphorismus. Eine tiefbohrende Gründlichkeit verband sich bei ihm mit einer merkwürdigen Trägheit. O. Walzel, einer der besten Kenner der Romantik, sagt von ihm: jeder Gedanke ward bei ihm zum Buch, und jedes Buch ward bei ihm zum Essay. Friedrich hat zahllose Pläne und Entwürfe gemacht und nicht vollendet. Ihn selbst bedrängte die Masse des Bruchstückartigen, Systemlosen, und scharf und gerecht traf er selbst den Grundfehler seines Wesens, wenn er fragte: „Weißt Du nicht, daß ich den Mangel an innerer Kraft durch immer neue Pläne ersetze?" Friedrich war es beschieden, mit geistvoll blendendem Wort, mit gebieterisch heischender Kritik, mit persönlich rücksichtsloser Gewalt die ganze Jugend der Zeit in Aufruhr und Gärung zu bringen. Friedrichs schwer verständliche Gedanken trug Wilhelm und mit ihm die Schar der romantischen Dichter in immer weitere Kreise. Am reinsten offenbarte sich Friedrichs dichterisches Talent in den Gedichten. Sie sind höher zu bewerten, als es meistens geschieht. Der Lyriker Friedrich Schlegel ist mit Unrecht vergessen worden (Fantasie; Abendröte; Hohes Glück). Auch als vaterländischer Dichter fand er in der Morgenröte des Aufschwungs 1809 bis 1813 überraschend starke Töne, so im Gelübde 1813:

Es sei mein Herz und Blut geweiht,
Dich, Vaterland! zu retten;
Wohlan, es gilt: du seist befreit!
Wir sprengen deine Ketten!

Nur wurden diese Töne von Bestrebungen anderer Art ganz überwältigt.

Lucinde

Als ein Werk des Ehrgeizes, auch in größeren Formen dichterisch tätig zu sein, läßt sich der Roman Lucinde 1799 bezeichnen. Lange war das Buch von Friedrich als ein Meisterwerk der neuen, bisher nur kritisch erfaßten Kunst der Romantik angekündigt worden. Schon 1794 hatte sich Friedrich Schlegel mit dem Plan beschäftigt, und zwar wollte Schlegel damals das Herzenserlebnis mit Karoline, der Braut seines Bruders Wilhelm, darstellen. Die Ausführung zog sich in die Länge und Schlegel schrieb den Roman schließlich im Besitz von Dorothea, aber in Rückerinnerung an Karoline. Der Entwurf vom Jahre 1798 war so umfassend, daß Goethes Wilhelm Meister dadurch überboten werden sollte. Dieser große Plan kam erst recht nicht zur Ausführung, und so kehrte Schlegel zu dem viel kleineren Projekt eines biographischen Romans zurück. Den Mittelpunkt des Romans bildete ein Selbstbekenntnis: Lehrjahre der Männlichkeit. Davor und dahinter sind philosophische „Arabesken" eingefügt. Auf den vorhandenenen ersten Teil sollten ein oder mehrere andere Teile folgen mit einem Gegenstück zu den männlichen Lehrjahren.

Dichterische Arbeit, das zeigte sich bei der Ausführung des Plans zur Lucinde, war Friedrichs Natur gar nicht gemäß. Theoretisch war sich Schlegel über die Aufgabe des Romans sehr klar: Bekenntnisse sollten den Inhalt bilden, Arabesken sollten die Form ausmachen. Als der Roman nach langem Warten erschien, wandten sich nicht bloß die Anhänger des Alten, sondern auch die romantischen Freunde davon ab, selbst Wilhelm, Novalis und Karoline. Schiller nannte Lucinde den Gipfel der modernen Unform und Unnatur. Der Roman ist ein Briefroman. Julius und Lucinde wechseln Briefe miteinander und tauschen Erinnerungen an ihre Liebesabenteuer aus, die sie mit philosophischen Betrachtungen verquicken. Unfähig, einen Schluß zu finden, ließ Schlegel den Roman als Bruchstück liegen. Man spottete mit Recht:

„Der Pedantismus bat die Fantasie
Um einen Kuß; sie wies ihn an die Sünde,
Frech, ohne Kraft, umarmt er die
Und sie genas von einem toten Kinde,
Genannt Lucinde."

Die Absicht Friedrich Schlegels wird aus einer Stelle seines Notizheftes aus dem Jahre 1797 klar. Darin finden sich die merkwürdigen Worte: „Jeder vollkommene Roman muß obszön sein; er muß auch das Absolute in der Wollust und Sinnlichkeit geben. Im Meister ist nicht Wollust genug für einen Roman... Es muß noch dahin kommen, daß jeder Philosoph einen Roman schreibt. Alle Romane sind revolutionär. Nur ein Genie kann einen eigentlichen Roman schreiben."

Nur in einem, von dem man es am wenigsten erwartet hätte, in dem großen Theologen Friedrich Schleiermacher fand der Roman einen Verteidiger in den von Gutzkow unmittelbar nach Schleiermachers Tod 1834 mit einer Vorrede neuherausgegebenen Vertrauten Briefen über Lucinde. Schleiermacher legt treffend dar, daß der überwältigende erotische Trieb im Menschen eben auch eine Auswirkung des Göttlichen bedeute, und weil dieser Trieb göttlich sei, so dürfe jede nach philiströser Ansicht aus ihm erwachsende soziale Verpflichtung abgelehnt

werden. Mit dieser Schlußfolgerung können sich wohl auch sonst frei denkende Beurteiler unmöglich einverstanden erklären. Für die Entwicklung der zweiten Generation waren von unendlicher Wichtigkeit die Worte Schleiermachers: „Erinnere dich, wie wir uns beklagten, daß man aus der Sinnlichkeit nichts zu machen weiß als ein notwendiges Übel ... oder geistlose und unwürdige Libertinage ... hier hast du die Liebe ganz und aus einem Stück, das Geistigste und das Sinnlichste nicht nur in demselben Werk und in denselben Personen nebeneinander, sondern in jeder Äußerung und in jedem Zug aufs innigste verbunden."

Das Werk war wie so viele romantische Werke ein Bekenntnis und ein Bruchstück. Gewollt war etwas Großes: Die geistige und die sinnliche Seite der Liebe in ihrer Verschmelzung zu zeigen, wie dies auch Schleiermacher in seinen vertrauten Briefen über Lucinde richtig erkannte. Das Buch war eine Kriegserklärung gegen die Beschränktheit der deutschen kleinbürgerlichen Frau von 1799; es wollte die Liebe als Kunst verstanden sehen. Tatsächlich war das Buch erlebt. In Julius und Lucinde sind Friedrich und Karoline zu erkennen, auch Dorothea und Schleiermacher tauchen in Umrissen auf. Wie verhängnisvoll aber ward Schlegels Ausführung für die an sich schon mißverständlichen Ideen der Lucinde! Schlegel wollte im Sinn der romantischen Lehre gleich anfangs „das, was wir Ordnung nennen" vernichten und eine „reizende Verwirrung" hervorrufen. Nur allzu gut ist ihm die Schaffung eines Chaos gelungen. In Langeweile und Spitzfindigkeit erstirbt „die hohe Glut der leuchtenden Lucinde"; dem heutigen Leser sagt sie nichts mehr; doch gingen von diesem Buch Gutzkow und noch manch andere Förderer namentlich der Frauenemanzipation aus. Lord Byron schrieb in sein Tagebuch über den Dichter und Kritiker Schlegel: „Er zeigt zwar eine große Kraft der Worte, aber es ist nichts darin, woran man sich halten könnte ... Er mißfällt mir noch mehr, weil er stets hart am Rande einer tiefen Bedeutung zu stehen scheint; dann aber geht er plötzlich unter wie die Sonne und er zerschmilzt wie ein Regenbogen und hinterläßt nur eine bunte Verwirrung."

Bei seinem Mangel an gestaltender Fantasie brachte Schlegel auch in seinem Trauerspiel Alarcos aus allgemeinen Regeln nur ein Machwerk hervor, das nach Schillers Bezeichnung „ein seltsames Amalgam des Antiken und des Neuestmodernen" war. Das Drama bezeichnet die tiefste Stufe von Friedrichs Dichtung. Mühsam hielt Goethes Persönlichkeit bei der Erstaufführung in Weimar („Man lache nicht!") das Gelächter der Zuschauer zurück.

Wilhelm Schlegel

Der jüngere Schlegel war der Erfinder, der ältere nur der Ordner und Verkünder der romantischen Kunstlehre. Er war maßvoller, klarer und korrekter als Friedrich; leicht, beweglich und zierlich. Er glich in mancher Beziehung Wieland: die Glätte, die Anmut ohne Kraft waren seine Hauptmerkmale. In seinen Gedichten so wenig wie in seinen Kritiken hatte er das Dunkle, Dämonische und Tiefe, das Friedrich mindestens als Denker besaß. Als Mensch und Dichter litt Wilhelm an der übelsten Eigenschaft eines Künstlers: an der Korrektheit. Die leibliche Verwandtschaft zwischen den Brüdern darf nicht ohne weiteres auch als eine starke innere Verwandtschaft aufgefaßt werden. Wohl standen sie lange Zeit

treu vereint zusammen, aber die Brüder ähnelten sich als Schriftsteller wenig. Wilhelm zählt nur als Kritiker zu den Romantikern, dichterisch war und blieb er ein Nachahmer der Klassiker von Weimar.

August Wilhelm Schlegel, der ältere der beiden Brüder Schlegel, wurde 1767 in Hannover geboren. Von Vater und Oheim hatte er wie Friedrich das Talent für Sprach- und Verskunst geerbt. Er studierte in Göttingen Philologie und fühlte sich namentlich von Gottf. Aug. Bürger angezogen. Der damals schon völlig vereinsamte Dichter der Lenore, der mit Herder und Goethe den Volksgesang in Deutschland erweckt hatte, nahm sich Wilhelms mit warmer Freundschaft an. So schlangen sich von Sturm und Drang zur Romantik auch äußerlich die verbindenden Fäden. Sehr früh versuchte sich Wilhelm als Kritiker, doch noch war er ohne Ursprünglichkeit und ohne große Auffassung. Als Übersetzer erprobte er sich zuerst an Dante. dann begann er 1789 gemeinsam mit Bürger Shakespeares Sommernachtstraum zu übersetzen. aber auch diese Arbeit blieb liegen. In einem vornehmen Haus in Amsterdam ward Wilhelm Hofmeister. Allmählich begannen Goethe und Schiller das Vorbild Bürgers in ihm zu verdrängen. 1795 kehrte Wilhelm, innerlich gereift, von neuem zur Übersetzung Shakespeares zurück.

Mit Wilhelms Übersiedlung nach Jena 1796 beginnt eine neue Periode seines Lebens. In Karolinens und Wilhelms Haus sammelten sich, wie wir schon schilderten, die Romantiker. In den folgenden vier Jahren erschienen Hunderte von Rezensionen Wilhelms. Daneben ging die Shakespeareübersetzung her; es bedeutete eine Anerkennung seiner Verdienste als Übersetzer, daß Schlegel 1798 außerordentlicher Professor in Jena wurde. 1800 gab er die Stellung auf und hielt in Berlin 1801 bis 1803 öffentliche Vorlesungen über die Kunstlehre und Geschichte der klassischen und romantischen Literatur, in denen die Theorie der Romantiker zum ersten Mal einheitlich dargestellt wurde. Durch Goethe lernte Wilhelm 1803 die freidenkende und geistvolle französische Schriftstellerin Frau von Stael, die Tochter des Ministers Necker, kennen (geb. 1766, gest. 1817). Sie schrieb die Romane: Delphine 1802, Corinne oder l'Italie 1807 und das kulturgeschichtlich so interessante Buch de l'Allemagne 1810. Diese hochstehende Frau fesselte Wilhelm mit einem Gehalt von 12 000 Frank als Erzieher ihrer Kinder und als literarischen Beirat. Durch Frau von Stael bekam er Gelegenheit, die Welt zu sehen. Mit ihr reiste er nach Rom, Genf, Frankreich und Schweden. Da Napoleon einen tiefen Haß gegen Frau von Stael hegte und sie aus Frankreich verbannte, verlegte sie ihren Wohnsitz nach Coppet am Genfer See.

Wilhelms dichterische Tätigkeit hörte mit dem Jahr 1811 auf. Der Wunsch, wie sein Bruder politisch tätig zu sein, führte ihn vorübergehend in den Dienst Karl Bernadottes von Schweden. 1813 war Wilhelm im Hauptquartier der Nordarmee der Verbündeten. Bald kehrte er jedoch zu Frau von Stael und damit zur Welt der Wissenschaft zurück. Außerordentlich ausgebreitet waren seine sprachlichen, sprachvergleichenden, kritischen, kunstgeschichtlichen und antiquarischen Forschungen. Von 1816 bis 1817 widmete er sich in Paris dem Sanskrit; schon in wenig Monaten konnte er die Sprache allein weiter treiben. 1817 starb zu seinem Schmerz Frau von Stael. Im folgenden Jahr wurde Wilhelm nach Bonn als Professor der Literatur berufen. Hier ging er namentlich auf Sanskritstudien aus, richtete eine Sanskritdruckerei ein und gab von 1820 bis 1830 die indische Bibliothek heraus. Im Gegensatz zu seinem Bruder wollte er nichts von der Hinneigung zum Katholizismus wissen, ja er trat mit bitteren Worten dagegen auf. Seine Eitelkeit und die geschminkte Jugendlichkeit seines Wesens setzten ihn vielfach dem Gespött der Jüngeren aus. Sein Ruhm war im Erlöschen. 1845 starb Wilhelm in Bonn.

Übersetzungen: Shakespeare 1797 bis 1801. Spanisches Theater 1803. Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie 1804.

Eigene Dichtungen: Jon, Schauspiel in fünf Aufzügen 1803. Gedichte 1810. Poetische Werke 1812.

Charakteristiken und Kritiken 1800 bis 1801.

Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 1809 bis 1811.

Es ist schon hervorgehoben worden, daß er die entscheidenden kritischen Anregungen von seinem jüngeren Bruder empfangen hat, daß jedoch das, was er

schrieb, einheitlicher, abgerundeter und glücklicher ausgedrückt ist. Vermittelnd und erklärend brachte Wilhelm zunächst Goethes Hermann und Dorothea und Schillers Horen dem Publikum näher. Dann leistete er die ungeheure Arbeit, die Gedanken Friedrichs zu entwirren und in einer leuchtenden, faßlichen Form in die Welt hinauszutragen.

Wilhelm Schlegels Vorbild in der Kritik war Gottfried Herder; soweit der Stoff in Betracht kam, setzte Wilhelm in den Vorlesungen, die er über dramatische Kunst und Literatur von 1801 bis 1803 in Berlin und 1808 in Wien hielt, den Kampf Lessings gegen das französische Drama fort. Schlegel ging hierin zu weit; er nannte Racines Muse die Galanterie und ließ von den Werken der Franzosen selbst die Lustspiele Molieres nicht mehr gelten. Sehr mit Unrecht; denn die großen französischen Dichter haben für Franzosen geschrieben, nicht für Deutsche, und sie dürfen verlangen, vom Standpunkt ihrer Nation und ihres Zeitalters aus beurteilt zu werden, und von diesem Standpunkt aus werden sie stets groß dastehen. Über die dramatischen Vorlesungen Wilhelm Schlegels schrieb 1817 Grillparzer: „Von Schlegels Werk möchte ich sagen: es enthalte keinen einzigen ganz falschen, aber auch nicht einen ganz wahren Satz.“ Das Werk gliedert sich gewissermaßen in Thesis (griechisches Drama), Antithesis (französisches Drama) und Synthesis (Shakespearisches Drama). Daran schließen sich kürzere Bemerkungen über das spanische und deutsche Theater. In der Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters tadelt Schlegel die Verbannung des Hanswurstes als einer volkstümlichen Figur; bei Goethe erkennt Schlegel unendlich viel dramatisches, aber nicht ebensoviel theatralisches Talent: „Ihm ist es weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche, äußere Bewegung zu tun; selbst die milde Grazie seines harmonischen Geistes hält ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu sichern.“ Die letzte Wendung kehrt sich offensichtlich gegen Schiller, dem Schlegel nun einmal nicht gerecht zu werden vermag.

Der Grund für Schlegels Einseitigkeit lag in seiner hohen Bewunderung Shakespeares. Es ist schon gesagt worden, daß uns Wilhelm den deutschen Shakespeare gegeben, wie uns Luther die deutsche Bibel zum dauernden Besitz gegeben hat. Schlegel übersetzte viel, doch immer nach dem Grundsatz: es sei in diesem Fache nicht anständig, etwas anderes als Meisterwerke zu übersetzen. So übertrug Schlegel in dem Spanischen Theater fünf Stücke von Calderon, so übersetzte er Teile der Werke von Dante, Tasso, Cervantes und Camoens in den Blumensträußen. Bis an den Indus schweifte der sprachgewandte formvollendete Übersetzungsmeister in der Indischen Bibliothek, die neun Stücke mit Darstellungen aus der indischen Götterlehre und freie Nachbildungen verschiedener Werke enthielt. Er nannte sich selbst mit Recht einen Kosmopoliten der Kunst und Poesie. Vorgänger und Vorbild als Übersetzer war ihm Herder; aber er war weit strenger als dieser in der grammatischen und metrischen Nachbildung bei der höchsten Möglichkeit freier Lebendigkeit. „Die deutsche Sprache zum Pantheon zu machen, worin alles Größte und Schönste, was andere Völker und Sprachen hervorgebracht, gleichsam in treuen Abgüssen zu gemeinschaftlichem Kultus aufgestellt wäre, das war die Idee, die Schlegel als Übersetzer beseelte.“

Als Dichter hatte Wilhelm mit Satiren begonnen. Gegen Kotzebue und gegen die Aufklärung schrieb er: Schönes kurzweiliges Fastnachtsspiel vom alten

und neuen Jahrhundert 1801, Ehrenbogen und Triumphpforte für den Theaterpräsidenten von Kotzebue, und Kotzebues Rettung oder Der tugendhafte Verbannte. Darauf folgte der Versuch einer höheren Dichtung, das Schauspiel Jon 1803. Es war undramatisch, aber im Versbau und in der Sprache vollendet.

Der sechzehnjährige Jüngling Jon, der im Heiligtum Apolls in Delphi aufgewachsen ist, ohne seine Eltern zu kennen, entdeckt endlich seine Mutter in der Fürstin von Athen Kreusa, während Apollo als Deux ex Machina am Schluß des Dramas erscheint und verkündet, daß Jon von ihm selber abstammt und der Stammvater der Jonier werden wird.

Deutlich merkte man das Vorbild von Goethes Jphigenie. Das Werk zählt zu den zahlreichen Buchdramen, die, nur für die Lektüre bestimmt, auf der Bühne wie farb- und gestaltlose Halbheiten wirken. Goethe und Schiller äußerten sich zwar anerkennend, doch sprach sich Herder mit Recht dagegen aus. Das Stück krankte an Blutarmut. „Hatte sich Goethe in Jphigenie die Aufgabe gestellt und in bewundernswerter Weise gelöst, die antike Statue dadurch modern zu beseelen, daß er den Knoten, der bei Euripides durch äußere Dazwischenkunft einer Göttererscheinung zerhauen wird, leise im Innern der Gemüter sich lösen läßt, so hat das Schlegel gar nicht geleistet oder auch nur zu leisten versucht, indem er die Göttererscheinung am Schlusse beibehält."

Während die kunstvollen Übersetzungen Wilhelm Schlegels zum größten Teil den Eindruck von Originalen hervorrufen, machen seine eigenen Gedichte oft den Eindruck von formgewandten Übersetzungen, die den Geist des Vorbildes nicht recht getroffen haben. Der Dichter Wilhelm Schlegel zählt nur als Nachahmer mit. Von all seinen Gedichten ist die Romanze Arion (Arion war der Töne Meister) am bekanntesten, sie entstand aus dem Wetteifer mit der Romanzendichtung Schillers, insbesondere diente als Vorbild der Ring des Polykrates. Auch die Romanze Pygmalion zeigte Schillers Einfluß; Prometheus ist rednerisch breit (in Terzinen geschrieben). Das Totenopfer für Auguste Böhmer ist Wilhelm Schlegels bestes Gedicht. Auguste war die Tochter Karolinens. „Auta" war unaussprechlich liebenswürdig, aber nicht schön. Sie starb 1800, sie war der Liebling der Jenaer Romantikerkreise gewesen. Im allgemeinen sind Schlegels Gedichte flüssig, reich an glänzenden Bildern, aber ohne Wärme und Gemüt, ohne lyrischen Schmelz. Die Form ist stets von höchster Richtigkeit, seien es nun antike Strophen oder moderne Formen. Namentlich im Sonett entfaltete sich seine Meisterschaft (Sonett; An Bürgers Schatten; August Wilhelm Schlegel; Abschied).

Im Alter schrieb Wilhelm, der an großer Selbstgefälligkeit krankte, bissige Sinngedichte gegen Goethe und Schiller, gegen seinen Bruder Friedrich, gegen Uhland, Freiligrath, Raupach, Grillparzer und Niebuhr. Längst hatte er alle Empfänglichkeit der Jugend abgestreift, er konnte bis zum äußersten pedantisch sein. Von seiner Eitelkeit zeugt sein bekanntes Sonett auf sich selbst: „Zugleich der Schöpfer und das Bild der Regel — Wie ihn der Mund der Zukunft nennen werde — Ist unbekannt; doch dies Geschlecht erkannte — Ihn bei dem Namen August Wilhelm Schlegel."

Ideenträger, Kritiker, Organisatoren waren Wilhelm und Friedrich Schlegel gewesen; nun wollen wir uns den Poeten unter den Führern der jungen Generation zuwenden.

Die älteren führenden Dichtertalente

Novalis

Als sich im Jahr 1890, fast ein Jahrhundert nach ihrem ersten Auftreten, das lang erstorbene Interesse den Romantikern wieder zuwandte, da lernte man ihr Wesen zuerst an dem edlen Friedrich von Hardenberg (Novalis) kennen. Ein allzu früher Tod hatte die volle Entwicklung von Novalis jäh abgerissen. „Es lag in ihm das Zeug zu einem Imperator", hatte Goethe von ihm gesagt. Bei Lebzeiten war er nur wenig bekannt; er hat nur Vereinzeltes veröffentlicht. Es lagen von Novalis, als er 1801 starb, nur einige Beiträge für das Athenäum und eine Rhapsodie auf den König und die Königin von Preußen gedruckt vor; kein einziges seiner Werke war vollendet. Die Herausgeber seiner Schriften, Tieck und Friedrich Schlegel, standen vor einem ungeheuern Trümmerfeld von Bruchstücken, Plänen und Ideen. Aus ihnen erhebt sich jedoch einer der merkwürdigsten Dichtercharaktere, den vielleicht nur ein früher Tod an der Entwicklung zu einem unserer größten Genies gehindert hat.

Friedrich von Hardenberg, der sich als Dichter nach einem im 13. Jahrhundert blühenden Zweige seines Geschlechtes Novalis (de Novali Neurode) nannte, wurde 1772 auf dem Familiengute Wiederstädt in der Grafschaft Mansfeld geboren. Er war von Natur schwächlich und als Kind träumerisch still. Erst mit dem neunten Jahr, nach einer tödlichen Krankheit, schien sein Geist mit genialen Kräften zu erwachen. Sein Vater Heinrich Ulrich Erasmus, ein Mann von ernstem, festem, strengem Charakter, hatte Bergwissenschaft studiert. Nach einem bewegten Weltleben war er zu einer glaubensstarken herrnhutischen Frömmigkeit gekommen. Von den poetischen Neigungen seines Sohnes wendete er sich ab. In dem alten Schloß, umgeben von Zeugen der Vergangenheit, gehegt von der Liebe der Mutter, verlebte Novalis glückliche Kindertage. 1787 ward der Vater kursächsischer Salinendirektor.

1790 bezog Novalis die Universität Jena, um die Rechte zu studieren. Aus dem patriarchalischen Frieden des Elternhauses trat er in das gärende Geistesleben Jenas. Reinhold, Fichte, Schiller entzündeten in ihm die Neigung zur Philosophie. Schwärmerisch hing er insbesondere an Schiller. „Sein Blick warf mich nieder in den Staub und richtete mich wieder auf . . . ich erkannte in ihm den höheren Genius, der über Jahrhunderte waltet . . . ihm zu gefallen, ihm zu dienen . . . war mein Dichten und Sinnen bei Tage und der letzte Gedanke, mit welchem mein Bewußtsein des Abends erlosch." Damals fühlte Novalis zum ersten Mal, daß es nähere Verwandtschaften gebe, als die das Blut knüpft. In Leipzig setzte er seine Studien für die Verwaltungslaufbahn fort und beendete sie in Wittenberg. Die folgenreichste Bekanntschaft in Leipzig war die mit Friedrich Schlegel. Die reinste und lieblichste Verkörperung eines hohen unsterblichen Geistes nannte ihn Tieck. Anders als die meisten übrigen Romantiker stand Hardenberg in einem bewegten großen Weltleben, nicht bloß in einem Literaten- und Ästhetenleben. Die Fülle und die Ausbreitung seines Wissens war erstaunlich. Mit seiner sittlichen Kraft wußte Novalis jede Beschäftigung zu adeln. Er war Verwaltungsbeamter, später Salinenbeamter und zugleich seraphischer Dichter und Philosoph.

Da lernte Novalis im Jahr 1795 auf dem Gute Grüningen die noch in ganz jugendlichem Alter stehende Sofie von Kühn kennen. Sofie zählte 13½, Novalis 23 Jahr. Doch die Begegnung mit ihr entschied über sein ganzes Leben. Tieck wird, wenn er die wunderbare Geliebte seines Freundes schildert, zum schwärmerischen Bewunderer, mit solcher Grazie und Anmut habe sich dieses überirdische Wesen bewegt. „Novalis selbst hat ihre wechselnde Backfischseele, auf die er so stolz war, sorgfältig zerlegt und geschildert. Was hilft uns das, da nichts von allem nicht auch von hundert anderen Mädchen gesagt werden könnte? Möchte sie auch so oder so gewesen sein, wichtig ist nur, was sie ihm war, und das ist weit mehr in ihm als in ihr zu finden." Ein Jahr währte sein ungetrübtes Glück. Sofie erkrankte 1796. Er glaubte mit der Kraft seines Willens ihren Tod aufhalten zu können, doch sie starb im Früh-

jahr des folgenden Jahres. Nun ward die Verklärte erst recht der Mittelpunkt seiner Gedanken, und allein aus der Liebe zu ihr, aus dem Schmerz um ihren Verlust ist Novalis' Dichtung zu erklären. Ähnlich wie bei Dante (Beatrice) bestimmte Ein großer Lebensmoment und Ein tiefer Schmerz das Wesen der Hardenbergschen Dichtung. „Es ist Abend um mich geworden", schreibt er, „während ich noch in das Morgenrot hineinsah." „Meine Liebe ist zur Flamme geworden, die alles Irdische nachgerade verzehrt."

Novalis faßte den mystischen Entschluß, durch seines Geistes Kraft an einem bestimmten Tag ihr nachzusterben. „Ich fühle des Todes verjüngende Flut, zu Balsam und Äther verwandelt mein Blut. Ich lebe bei Tage voll Glauben und Mut, und sterbe die Nächte in heiliger Glut." Dies Nachsterben aber sollte nicht durch Abtöten des Fleisches geschehen; er wollte sich mit dem Gemüt töten. Doch das Leben und die Zeit bewährten ihre heilende Kraft; Novalis selbst empfand, daß das wahrste, hingebendste Gefühl ersterben kann, wenn man den Gegenstand der Liebe nicht mehr sieht. So sind denn die folgenden Jahre Hardenbergs ein einziger Kampf um den Schmerz, den er in sich weichen fühlt und den er gern festhalten möchte. Ein Tagebuch Hardenbergs aus dieser Zeit zeigt dies aufs deutlichste. Im Jahr 1797 studierte er in Freiberg Bergwissenschaft bei dem berühmten Geologen Werner; die Lehrlinge zu Sais entstanden; in dieser Zeit faßte er eine neue Liebe zu Julie von Charpentier; er trat in Weißenfels die kursächsische Beamtenlaufbahn an. Ein Brustleiden, das ihn schon lange verzehrte, raffte ihn hin; er starb, 29jährig, im Jahr 1801 in Weißenfels, wenige Tage nach dem 19. März, dem Todestage seiner ersten Braut Sofie. Auf dem Grabe des Dichters steht eine Büste, die der junge Schaper geschaffen hat.

Philosophische Werke: Die Lehrlinge zu Sais, unvollendet, darin das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen, 1798 entstanden. Fragmente, ein Teil unter dem Titel Blütenstaub 1798 im Athenäum erschienen.

Dichterische Werke: Das Romanbruchstück Heinrich von Ofterdingen, 1799 und 1800 geschrieben. 12 Geistliche Lieder, darunter: Was wär' ich ohne dich gewesen, was würd' ich ohne dich nicht sein? — Fern im Osten wird es helle, graue Zeiten werden jung — Wenn ich ihn nur habe, wenn er mein nur ist — Wenn alle untreu werden, so bleib ich dir doch treu. Aus Ofterdingen: Lied der Kreuzfahrer (Das Grab steht unter wilden Heiden), Lied des Bergmanns (Der ist der Herr der Erde, wer ihre Tiefen mißt), Gesang der Toten (Lobt doch unsre stillen Feste), Marienlieder (Wer einmal, Mutter, dich erblickt). — Sechs Hymnen an die Nacht, 1800 im Athenäum erschienen, in Prosa, neuerdings auch in metrischer Form veröffentlicht.

Novalis' Schriften, herausgegeben von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, 2 Bände 1802, dritter Band von Tieck und Bülow 1846 (Tagebuch, Briefe, Gedichte).

Die Philosophie des magischen Idealismus. Hardenbergs Vorgänger sind in Klopstock, in Bürger, in den Dichtern des Hains, namentlich aber in Herder, in den Dichtern des Sturms und Drangs und der Empfindsamkeit zu suchen. Eine lebhafte Begeisterung für Schiller, namentlich aber für Fichte, kam hinzu; einige Jahre war Goethes Wilhelm Meister Novalis' Lieblingsbuch, doch allmählich entfernte er sich von diesem Vorbild. Desto stärker fühlte er sich von Herder angezogen. Von allen jüngeren Romantikern war Novalis Herder am nächsten verwandt. Mit ihm teilte er das Verständnis für alles Geheimnisvolle, Gefühlsmäßige, Religiöse, für das Irrationale (mit dem begrifflichen Denken nicht zu Erfassende), für das Seelisch-Halbdunkle, für das Einmischen der Fantasie in die Philosophie. Mit Herder hatte Novalis auch das „philosophische Musizieren" gemein, jenes halb poetische, halb philosophische Gedankenträumen, das Novalis auch Friedrich Schlegel und Goethe in Wilhelm Meister zuschreibt. Dieses philosophische Musizieren in Worten ist eine Brücke, die Herder mit der gesamten jüngeren Romantik verbindet.

Die Tätigkeit von Novalis drängte sich fieberhaft schnell in zwei Jahren 1799 und 1800 zusammen. Von einer künstlerischen Entwicklung allein

vermag man bei ihm nicht zu sprechen. Wie bei so vielen Romantikern waren bei ihm philosophische und poetische Elemente aufs engste verbunden, Novalis war ein Dichterphilosoph, vielleicht stand in ihm der Denker sogar über dem Dichter. Seine Philosophie kann man einen magischen Idealismus nennen. Die Außenwelt ist, wenn auch real, doch nur eine Schattenwelt, in die erst unser Geist das Licht bringt. Unsere Innenwelt soll Beherrscherin der Außenwelt werden. Den ersten Schritt dazu tut der Künstler; aber der Einzelkünstler hat noch nicht die höchste Stufe der Freiheit erreicht: der Maler meistert nur das Auge, der Musiker nur das Ohr, der Poet nur die Sprache und die Einbildungskraft. Aus dem Einzelkünstler soll nach Novalis' Philosophie der Magier werden, der allseitig die Außenwelt beherrscht. Der ist magischer Idealist, der ebensowohl die Gedanken zu Dingen, wie die Dinge zu Gedanken machen kann. Novalis glaubte, daß der Mensch einmal imstande sein werde, sich durch seine Willenskraft zu töten. Die bedeutendsten philosophischen Schriften von Novalis sind die Lehrlinge zu Sais, der schwärmerische Aufsatz: Die Christenheit oder Europa (aus dem wir die Verherrlichung des Katholizismus und des deutschen Mittelalters schon kennen), und die Fragmente, erstaunlich reiche Früchte eines originalen frühreifen Geistes, die Philosophie, Kunst, Religion, Leben und Natur betreffen und die Novalis später einmal in umfassender Weise ausgestalten wollte. Hier einige Proben aus diesen tausenden von geistvollen Worten:

> Kritik der Poesie ist ein Unding; es ist schon schwer zu entscheiden, ob etwas Poesie sei oder nicht. — Der Poet versteht die Natur besser als der philosophische Kopf. — Die Poesie ist das echt absolut Reelle. — Wozu man ernstlich Lust hat, dazu hat man Genie; das Genie offenbart sich in Lust und Trieb. — Tadle nichts Menschliches; alles ist gut, nur nicht überall, nur nicht für alle. — Man sollte stolz auf den Schmerz sein; jeder Schmerz ist eine Erinnerung unseres hohen Ranges. — Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses. — Wo Kinder sind, da ist goldenes Zeitalter. — Revolutionen beweisen eher gegen die wahre Energie einer Nation. Es gibt eine Energie aus Kränklichkeit und Schwäche — die gewaltsamer wirkt als die wahre — aber leider mit noch sicherer Schwäche aufhört. — Fortschreitende, immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte. Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen oder bei einem abermaligen; vergänglich ist nichts, was die Geschichte einmal ergriff, aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicherer Gestalt erneut wieder hervor. — Die Trennung von Philosoph und Dichter ist nur scheinbar und zum Nachteil beider. Es ist ein Zeichen einer Krankheit und krankhaften Konstitution. — Alle geistige Berührung gleicht der Berührung eines Zauberstabes. Alles kann zum Zauberwerkzeug werden. — Die Geisterwelt ist uns in der Tat schon aufgeschlossen, sie ist immer offenbar! Würden wir plötzlich so elastisch, als es nötig wäre, so sähen wir uns mitten in ihr. Unser jetziger mangelhafter Zustand macht immer eine Heilmethode nötig, sie bestand ehemals in Fasten und moralischen Reinigungen, jetzt wäre vielleicht die stärkende Methode nötig. — Ein Mensch kann alles dadurch adeln, seiner würdig machen, daß er es will.

Die Dichtungen von Novalis. Im Jahr 1799 hat Novalis das Philosophische abgeschlossen. Durch Tieck wandte er sich jetzt der Dichtung zu. Dem poetischen Talent nach war Novalis reicher begabt als Friedrich Schlegel oder Tieck. Seine geistlichen Lieder waren reinste poetische Erzeugnisse. Sie waren weder machtvolle Bekenntnislieder, wie es Luthers Lieder waren, noch moralisch beredte Betrachtungslieder, wie die Gellerts. Novalis' Lieder sind aus rein lyrischem Empfinden geboren, so einfach, so innig und schlicht, wie nur das Große zu sein vermag. Sie atmeten den reinen Christusglauben, der über

allem kirchlichen Bekenntnis steht und der den Heiland wie die Jungfrau Maria rein menschlich erfaßt. Von ihnen geht die folgende protestantische wie katholische religiöse Liederdichtung aus. „Diese Lieder sind das Göttlichste, was Novalis je gemacht hat", sagte Schlegel, „sie haben mit nichts Ähnlichkeit als mit den innigsten und tiefsten unter Goethes früheren kleinen Gedichten." Auch in diesen geistlichen Liedern zeigt sich die seelische Verwandtschaft von Herder und Novalis. Sangbare Lieder hat Herder freilich nicht geschrieben, aber er hat das Gefühlsmäßige des Christentums am tiefsten erfaßt. „Wie Hölderlin ein lyrischer Profet des romantisch erfaßten Hellenentums, so waren Herder und Novalis lyrische Profeten des romantisch erfaßten Christentums: Herder mehr des humanisierten, Novalis mehr des romantisierten Christentums."

Im Frühjahr 1799 wurde Novalis mit der Sage von Heinrich von Ofterdingen bekannt. Die glänzende Zeit Friedrichs des Zweiten, der mittelalterlichen Minnedichtung und der Kreuzzüge ward in ihm lebendig. Der Roman besteht aus zwei Teilen: Die Erwartung und Die Erfüllung. Der zweite Teil ist Bruchstück. Das Werk soll die Entwicklung eines romantischen Dichters schildern und die romantische Poesie verherrlichen. Entstanden ist das Werk in der bewußten Absicht, Wilhelm Meister zu übertreffen. Trotz der unvollendeten Form ist Heinrich von Ofterdingen bis 1801 das bedeutendste Dichtwerk der Romantik. Die Schönheit der Sprache, die Vergeistigung der Begebenheiten, die tiefe Absicht, die sich in einem bunten Märchengewande verhüllt, geben dem Werk seinen eigentümlichen Wert; die Fähigkeit, Gestalten zu schaffen, war Novalis versagt.

Der junge Ofterdingen reist mit der Mutter nach Augsburg, von Sehnsucht getrieben, die blaue Blume zu finden, die er im Traume gesehen hat. Sein Dichtertalent erwacht während der Fahrt; er lauscht der Erzählung von Märchen, er vernimmt mit Begierde von einem bevorstehenden Kreuzzuge. Die Natur tritt ihm näher in der Person eines Bergmanns, die Geschichte in der Person eines geheimnisvollen Einsiedlers Friedrich von Hohenzollern. In Augsburg lernt Ofterdingen die schöne Tochter Klingsohrs kennen. All die Erlebnisse reifen ihn als Dichter. Ein Märchen, das Klingsohr erzählt, schließt den ersten Teil. — Im zweiten Teil kommt Ofterdingen nach dem Morgenland und nach Hellas, sowie an den Hof des Stauffers, Kaiser Friedrichs des Zweiten. Immer mehr löst sich die Handlung im Sinnbildlichen und Märchenhaften auf. Am Ende pflückt Ofterdingen die blaue Blume und wird König in einem verklärten Lande der Dichtung.

Die blaue Blume in diesem Roman hat oft zur Bezeichnung der gesamten Romantik gedient. Die b l a u e B l u m e bedeutet höchste, unaussprechliche P o e s i e. Sie wird folgendermaßen beschrieben: Heinrich von Ofterdingen befand sich einst auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft herausquoll und sich darin zu verzehren schien. Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in einiger Entfernung; das Tageslicht war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwarzblau und völlig rein. Was aber den Jüngling mit voller Macht anzog, war eine hohe, lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand und sie mit ihren breiten glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte . . .

Am höchsten stellte Novalis selber seine H y m n e n a n d i e N a c h t. Sie sind wie Prosa gedruckt, in Wahrheit bestehen sie aus freien Rhythmen. Die

Vertiefung in das Gemütsleben, der lyrische Ausdruck in ihnen ist mit nichts anderem in der Romantik zu vergleichen. „Die kristallene Woge, die, gemeinen Sinnen unvernehmlich, in des Hügels dunklem Schoße quillt, an dessen Fuß die irdische Flut bricht, wer sie gekostet, wer oben stand auf dem Grenzgebirge der Welt und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz: wahrlich, der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh' hauset." Sehnsucht nach der Nacht, die sich bei Novalis durch seine eigentümlichen Lebensschicksale mit der Sehnsucht nach dem Tode paart, ist ein von der Romantik oft benutztes Motiv. Novalis hat diese Hymnen rein aus seinem Wesen und Erleben geschöpft. Er hatte seit dem Absterben Sofies, wie Friedrich Schlegel es ausdrückt, den „Kunstsinn für den Tod", das Verständnis für das Christentum als der Religion des Todes. Demgegenüber bedeutet es nicht allzu viel, daß Herders Paramythien: Nacht und Tag, Der Schlaf und die Elegie: Der Tod einzelne Anklänge für die erste und zweite Hymne an die Nacht geliefert haben. Die fünfte Hymne ist ein Gegengesang zu Schillers Göttern Griechenlands; auch die Exequien Mignons in Wilhelm Meister, die mit ihrer Lebensbejahung den Widerspruch von Novalis finden mußten, haben auf die Entstehung der Hymnen und namentlich auf die erste, zweite und vierte Hymne gewirkt.

Schwärmerisch wie des Novalis Wesen war auch die Verehrung, die dieser reinste und innigste der Romantiker bei Lebzeiten gefunden hat. Die Linke der Hegelschen Schule, das liberale junge Deutschland dagegen betrachteten Novalis als Vertreter einer kulturfeindlichen, rückwärts gewandten Weltanschauung; Heinrich Heine hat von ihm mancherlei übernommen, die spätere sanfte Romantik (Bezauberte Rose) geht von Novalis aus.

Die eigentliche Auferstehung aber erlebte Novalis erst am Ende des Jahrhunderts. Maeterlinck übersetzte die Fragmente und die Lehrlinge zu Sais ins Französische und war selbst von ihm vielfach beeinflußt. Novalis ward bei uns in Deutschland erst von den des Naturalismus müden Dichtern um 1900 verstanden und zu neuem Leben erweckt.

Klemens Brentano

Klemens Brentano wurde in Ehrenbreitstein 1778 geboren. Seine Mutter Maximiliane von Laroche wird in Wahrheit und Dichtung oft genannt; die Großmutter Sofie von Laroche war Wielands Jugendfreundin; Brentanos Vater stammte aus Tremezzo am Comersee und war in Frankfurt am Main ein wohlhabender Kaufmann geworden. Zahlreiche Kinder füllten das Kaufhaus zum goldenen Kopf in Frankfurt. „Aus der Verbindung italienischen und deutschen Blutes entsproß ein scharf gezeichnetes, lebensvolles Geschlecht, schwarzhaarige Menschen mit blitzenden Augen, mit begehrlichem, rasch auffassendem, ruhelosem Geist, immer die Arme ausstreckend nach einem immer zurückweichenden Glück. Das volle Maß von Segen und Fluch dieses Erbteils ist besonders Klemens und seiner zehn Jahre jüngeren Schwester Bettina zuteil geworden." Nach dem frühen Tod seiner Mutter wurde Klemens von einer Tante Luise von Möhn, einer strengen verbitterten Frau, auferzogen. Mit 17 Jahren kam Klemens aus seinem verträumten Gedankenleben, das ihm ein Zauberland Vaduz vorgaukelte, in eine Öl- und Branntweinhandlung in Langensalza. Der Vater zwang ihn zum Kaufmann, doch er entfloh dem Geschäft und ging 19jährig nach Jena auf die Universität, kein Fachstudium, sondern allgemeine Bildung suchend. In Jena trat Brentano in den uns schon bekannten geistsprühenden, ideenreichen, wagemutigen Kreis der Romantiker in Schlegels Haus. Er zog in lustigen literarischen Satiren gegen die Philister (Kotzebue) zu Felde. In der Liebe zu Sofie

Mereau, der Gattin eines Professors in Jena, fand er das für ihn doppelt gefährliche Glück der Frauenliebe. „Wenn ich mein Leben prüfe, finde ich, wo nicht den Keim, doch das An- und Ausbrüten aller bösen Leidenschaft in der langen, weichlichen Wartung von Frauenhänden.“ Klemens war ein Charakter, der, haltlos in sich selbst, ohne Anlehnung an geistig bedeutende Männer oder Frauen nicht leben konnte. Er schloß sich namentlich an Achim von Arnim, den er in Göttingen kennen gelernt hatte, an. Berauschend zog ihn das Leben am Rhein in seinen Bann: „Da brausen Reime wie Schäume.“ Im Jahre 1801 als Dreiundzwanzigjähriger veröffentlichte er sein erstes Werk, den genialen, wildgärenden Roman Godwi, ein getreues Abbild seines damaligen Ich mit seiner Leidenschaftlichkeit, seiner übersprudelnden Phantasie, seiner jugendlichen Sehnsucht nach wilder, trunkener Sinnlichkeit, mit dem Drang „sich nicht vergewaltigen zu lassen von Moral, Religion und Gesetz, sondern sich auszuleben und auszukosten in allen Beziehungen und Situationen.“

1803 schloß Brentano eine Ehe mit der anmutig sanften Sofie Mereau, die selbst auch Schriftstellerin war (geboren 1770).“ In drei kurzen Briefstellen läßt sich das Schicksal dieser Ehe zeichnen.

> Aus dem Sommer 1803 stammen die Worte: „Ihre Liebreize, ihr Lebensmut, ihre Herzensgüte sind so unzählig, daß sie ewig abblühen wird, nie abgeblüht sein. So werde ich dann alle natürlichen Dinge bald haben, die auch Goethe begehrt hat; und wie will ich dichten!“ Vom Herbst 1803: „Du mußt nicht glauben, lieber Achim, als sei ich unglücklich oder verändert durch meine Verbindung mit Sofien, nein, ich fühle mein Dasein durch sie verschönt, aber beflügelt sehe ich es nicht.“ Und vom Herbst 1804: „Ein Jahr ist es nun, lieber Arnim, daß ich keine Zeile gedichtet, ohne Umgang, ohne Liebe. In stillen häuslichen Leiden fühle ich meine Kraft erlahmen, und nun das mir, mir, der alles so zerreißend empfindet!“

Dennoch hat Brentano, der ewig ruhelose, noch am meisten in Sofiens Liebe geruht. Er empfand dies zu spät. In Heidelberg 1805 traf er mit Arnim und Görres zusammen. Der erste Band von des Knaben Wunderhorn trat zu Tage. Jahrelang hatte Brentano dafür schon gesammelt. 1806 starb Sofie Mereau und ihr Kind. Aufs neue war Brentano heimatlos und wurzellos. Er tat den übereiltesten Schritt, den er tun konnte; er vermählte sich 1807 zum zweiten Male. Hören wir ihn selbst:

> „Äußerlich ganz still, sanft und sinnig, ja tiefsinnig erscheinend, entsetzlich verständig sprechend, entschlossen wie ein Mann, jungfräulich schüchtern wie eine Nonne, wirft sich mir Auguste Busmann mit schrecklicher Gewalt, nach einigen poetischen Galanterien, die ich ihr . . . gemacht hatte, an den Hals . . . ich liebe eigentlich nicht . . . Nach vielen Drohungen und leeren Impertinenzen, nachdem die ganze dummstolze Familie mich . . . geschimpft und gehudelt . . . auch von den Meinigen verschmäht, zugleich täglich mehr und mit bitterem Kummer entdeckend, daß ich ein ganz anderes Geschöpf entführt hatte oder vielmehr von ihm entführt worden . . . im Wesen ohne alle ideale Natur, verwöhnt, plump, heftig mit Entschlossenheit, ohne Reiz des Leibes und der Seele neben mir — so war ich zwar noch unkopuliert, doch honoris causa dafür erklärt, innerlich aber schon getrennt . . .“

Die Ehe wurde bald wieder geschieden. Brentano lebte einige Zeit in Böhmen und Wien. Im Jahr 1816 lernte er in Berlin im Haus des Geheimrat Stägemann Luise Hensel, die Tochter eines lutherischen Predigers kennen. Von ihr stammt das fromme Lied: Müde bin ich, geh' zur Ruh'. Luise Hensel war Brentanos letzte Liebe, doch versagte sie ihm ihre Gegenliebe. „Solch Leid und solche Freude ist mir aus keinem Brunnen gequollen als von Deiner Lippe, aus Deinen Augen“, schreibt Brentano. „Es tut mir weh, daß ich Dich verscherzt — was sage ich, verscherzt! daß ich Dich verschuldet, vergeudet, verjammert habe, ohne Dich verschmerzen und verlieren zu können . . .“ „Ich habe Dir gesagt, daß Du mein Herz abgerindet . . .“ „Vergeblich! Kennst Du dies schreckliche Wort? Es ist die Überschrift meines ganzen Lebens.“ Luise Hensel, obschon Protestantin, wies Brentano, den Katholiken, auf den angestammten Glauben hin. 1817 entsagte Brentano reumütig der eitlen Welt. Die Sehnsucht zur Kirche führte ihn nicht zum Glauben zurück, sondern die Sehnsucht nach Ruhe. Ein Absterben für die Poesie beginnt jetzt. Er schreibt: „Seit längerer Zeit habe ich ein gewisses Grauen vor aller Poesie, die sich selbst spiegelt und nicht Gott.“ Brentano ließ gleichsam wie zum Abschluß seiner dichterischen Laufbahn 1817 und 1818 noch manches erscheinen. Dann

widmete er sich von 1818 bis 1824 fast unablässig der Beobachtung und Pflege der in religiösen Visionen liegenden kranken Nonne Katharina Emmerich in Dülmen, die an ihrem Leib das Stigma auswies, die blutigen Wundmale Christi. Die Reden der Kranken waren für Brentano Offenbarungen voll Weisheit und Gnade, die er sorgfältig aufzeichnete. So verbrachte er sechs Jahre. Der Welt und der Kunst und dem Leben abgestorben, fanatisch den Katholizismus fördernd, hielt sich Brentano in Koblenz, Frankfurt, Regensburg und München auf. Hier trat eine kleine dürftige Nachblüte seiner Dichtung ein. Er schrieb die trüben Verse: „Poesie, die Schminkerin — nahm mir Glauben, Hoffen, Lieben — daß ich wehrlos worden bin — nackt zur Hölle hingetrieben. — Nur ein Schild blieb unbewußt — mir noch aus der Unschuld Tagen — Heil'ge Kunst, auf Stirn und Brust — ein katholisch Kreuz zu schlagen." Vielen kam Brentanos Zustand in den letzten Lebensjahren als Verrücktheit vor; anderen schien seine Mildtätigkeit und Gläubigkeit bewundernswert. Er starb 1842 in Aschaffenburg.

Gedichte. Aus Godwi: Die lustigen Musikanten (Da sind wir Musikanten wieder); Die Lore Lay (Zu Bacharach am Rheine wohnt eine Zauberin); Ein Fischer saß im Kahne; Es ist ein Schnitter, der heißt Tod. Aus Ponce de Leon: Nach Sevilla, nach Sevilla. Aus dem Drama Die Gründung Prags 1814: Komm heraus, komm heraus, o du schöne, schöne Braut. Aus der Chronika: Es sang vor langen Jahren. Im braven Kasperl und schönen Annerl findet sich das herrliche Lied: Wann der jüngste Tag wird werden, doch ist dies ein alter, von Brentano in sein Werk übernommener Volksreim. Von anderen Liedern Brentanos seien genannt: Heimatgefühl (Wie klinget die Welle, wie wehet im Wind); O lieb Mädel, wie schlecht bist du; Hör', es klagt die Flöte wieder; Weiß ich gleich nicht mehr, wo hausen; Singet leise, leise, leise; Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe (Meister, ohne dein Erbarmen); An Luise Hensel (Schweig Herz! Kein Schrei!); Die Gottesmauer (Drauß' bei Schleswig vor der Pforte).

Jugendwerke: Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter, ein verwilderter Roman 1801 und 1802. Ponce de Leon, ein Intrigenlustspiel, 1801 entstanden, 1803 erschienen. Aus der Chronika eines fahrenden Schülers, unvollendet, 1802 entstanden, 1818 veröffentlicht.

Märchen 1805 bis 1811 entstanden, 1826 und 1838 teilweise veröffentlicht, 1846 bis 1847 gesammelt. 1. Rheinmärchen: Murmeltierchen; Der Schneider Siebentot. 2. Bearbeitungen italienischer Märchen: Gockel, Hinkel und Gackeleia; Das Myrtenfräulein.

Novellen, 1817 erschienen, doch schon früher geschrieben: Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl; Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter.

Des Knaben Wunderhorn, alte deutsche Lieder, gemeinsam mit Achim von Arnim herausgegeben, erster Band 1805.

Mystische Schriften: Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich 1833. Leben der heiligen Jungfrau Maria desgleichen 1852. Leben unseres Herrn und Heilands Jesu Christi desgleichen 1856.

Brentanos Briefe, zu den schönsten der Romantik gehörend, so der Briefwechsel mit Sofie Mereau und mit seiner Schwester Bettina.

Was das Talent betrifft, so war Brentano den ersten seiner Generation an die Seite zu stellen. Unter der Nachwirkung von Heinses Ardinghello und Friedrich Schlegels Lucinde war sein erster Roman Godwi entstanden, voll romantischer Wirrnis, Ironie und Gestaltlosigkeit. Auch Goethes Wilhelm Meister, Tiecks und Jean Pauls Werke hatten ihre Spuren in dem ganz und gar subjektiven, von wildwuchernder Fantasie erfüllten, widerspruchsvollen und verworrenen Roman zurückgelassen. Verherrlicht darin wird die Liebe. „Groß und reichlich ist der Tisch des Herrn, und jeglicher hat seinen feurigen Wein neben sich stehen und wie er trinkt, so genießt er. Später, früher und zu früh ergreifen die Gäste den Becher. Viele nippen sparsam vom Rande, und wahrlich, ihre Höflichkeit ist dem Wirt und seinem Reichtum ein Schimpf, scheinen sie doch aus der Provinz, aus irgendeiner Marktfleckenwelt des Universums hier zu Tische und wollen fast genötigt sein."

Mit echt romantischer Willkür zerreißt Brentano den ruhigen Lauf der Erzählung und ironisiert seine eigenen Gestalten. Zum Schluß weiß er selbst nicht mehr, was er mit den Personen anfangen soll. Er verabschiedet sie, unfähig, Ordnung in den ungeheuren Schatz seiner Einfälle und Gedanken zu bringen: „Glückliche Reise, kommt um Gottes willen nicht wieder!“ Das Wertvollste in Godwi sind die eben schon genannten Lieder, die in die Erzählung eingestreut sind.

Brentanos zweites Jugendwerk, das Drama Ponce de Leon, dankt einer äußeren Veranlassung, einem Preisausschreiben Goethes und Schillers für ein Intrigenstück, seine Entstehung. Es sollte eine Verschmelzung von Shakespeares Charakterlustspiel und italienischer Maskenkomödie werden. Das Stück ist reich an Witz. Es sprüht darin, doch entzündet sich an den Funken kein Licht. Ponce war ein Selbstbildnis Brentanos. Reifer, mehr in deutsche Romantik getaucht als die vorhergehenden Werke, war die Chronika eines fahrenden Schülers. Das Werk sollte in Worten eine Nachschaffung der holdseligen, reinen, technisch ein wenig unbeholfenen Bilder der altdeutschen Maler werden. Johannes erzählt seine Jugendgeschichte und die seiner Mutter, der schönen Els von Lauremburg. Zweimal hat Brentano an der Geschichte gearbeitet, aber sie beide Male unvollendet gelassen. A. v. d. Elbe hat sie später in schwächlicher Weise zu Ende geführt.

Brentanos M ä r c h e n zählen zu dem Schönsten der Romantik. Es waren zwei Arten von Märchen, Rheinmärchen und Bearbeitungen italienischer Märchen. „Für deutsche Kinder“ waren die Rheinmärchen bestimmt. Alle Kinder der Stadt Mainz, darunter auch die Kronprinzessin, sind in die Gewalt des alten Flußgottes Rhein geraten. Der Rhein erbietet sich, jedes einzelne Kind gegen ein an seinem Ufer erzähltes Märchen herauszugeben. Der junge König selbst löst seine Braut Ameleya; ein armer Fischer erzählt darauf das Märchen vom Murmeltier, um seine Tochter auszulösen; dann erzählt ein Schneider ein Märchen Siebentot, um seinen Sohn zu befreien. Leider bricht hier die Erzählung ab. Viele Jahre nach seiner Bekehrung, als er längst der Poesie als einer Lügnerin abgesagt hatte, gab Brentano sein bekanntestes Märchen, das Gockelmärchen, heraus. Eins unserer lieblichsten Kunstgebilde, ist dieses Märchen poetisch empfunden und entzückend durchgeführt; es entrückt noch heute den Leser der Wirklichkeit.

Der alte Graf Gockel von Hanau lebt mit seiner Gattin Hinkel von Hennegau und seinem lieblichen Töchterchen Gackeleia in einem einsamen Schloß im Wald. Er besitzt nichts als einen alten Hahn. Dieser aber hinterläßt seinem Herrn den Zauberring des Königs Salomo, der die Gabe hat, jeden Wunsch zu erfüllen. Durch den Ring wird Gockel wieder jung und reich. Infolge von Gackeleias Leichtsinn geht der kostbare Ring verloren, Gockel wird wieder ein Bettler. Die Tochter Gackeleia nimmt jedoch den Räubern den Ring wieder ab und vermählt sich dann mit einem Prinzen. Am Schluß verschluckt der Hahn abermals den Ring und alle werden wieder spielende Kinder, die glücklich und wunschlos sind.

In den herrlichen G e d i c h t e n, die weit zerstreut sind und oft schwer auffindbar, liegt Brentanos bahnbrechende Bedeutung. Sie gehören zu dem Schönsten, was die Romantik hervorgebracht hat. „Stille verklingende Rhythmen und dunkle verhaltene Töne.“ Von Brentano stammt viel von dem, was in Heines Lyrik wirklich poetisch ist. Wir können die Brentanosche Dichtung zutreffend als romantische Weiterbildung von Volksliedmotiven bezeichnen. Brentano hat die Loreley-Sage, die also keine Volkssage ist, auf Grund

des alten Namens Lurleiberg frei erfunden. In dem Gedicht Lore Lay, in der Geschichte vom Murmeltier und anderen Märchen im Jahr 1800, also etwa 23 Jahre vor Heine, schuf Brentano Deutschlands bekannteste Sage. Von ergreifendem Ernst ist das Erntelied. Auf den Tod der Königin Luise dichtete er eine Kantate. Von geringerem Wert waren Brentanos christliche Lieder katholischer Färbung, das schönste von ihnen beginnt: „Meister, ohne dein Erbarmen.“ Eine unvollendete, katholischen Geist atmende epische Dichtung waren die Romanzen vom Rosenkranz; sie spielen in Bologna; der Grundgedanke ist, daß durch die Reinheit der Töchter die Schuld der Mutter getilgt wird. Als Dramatiker versuchte sich Brentano im Stile Calderons in dem sinnbildlichen romantischen Drama Die Gründung Prags. Das Drama schildert die Anfänge der Gesittung bei den Tschechen und die Gründung Prags durch die sagenhafte Königin Libussa; verflochten damit ist eine Schilderung des Todes der ersten christlichen Märtyrerin in Böhmen.

Brentanos schönste, dem Gemüt am tiefsten sich einprägende Novelle ist die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl, die wohl an Kleists Novellen heranreicht.

Der rechtschaffene Unteroffizier Kasperl wird durch sein übertriebenes aber wahres Ehrgefühl zum Selbstmord getrieben. Seine Braut, die schöne Annerl, verfällt aus falscher Ehrsucht der Schande und endet auf dem Schafott. Die alte, achtundachtzigjährige Großmutter Kasperls ist in die Stadt gekommen, um den beiden Unglücklichen wenigstens ein ehrliches Begräbnis zu verschaffen.

Die Novelle ist von starker Eigenart, das Beste von Brentano überhaupt, nur manches am Schluß ist störend. Unübertrefflich ist die Gestalt der alten Großmutter, aus deren Mund wir hauptsächlich die Geschichte hören. Man hat das kleine Werk mit Recht eine der frühesten Dorfgeschichten genannt.

Vom Jahr 1818 ab verlor Brentano den Zusammenhang mit der Literatur. Er schämte sich nach seiner Umkehr der früheren dichterischen Tätigkeit, von Godwi sprach er als von einem Buche, „dessen Namen ich nicht einmal aussprechen mag, aus Furcht, zur Salzsäule zu werden.“ Und ein anderes Wort: „Wir hatten nichts genährt als die Fantasie, aber sie hatte uns teils wieder aufgefressen.“

Des Knaben Wunderhorn

Das eigentlich unsterbliche Verdienst Brentanos ist die Sammlung von alten deutschen Liedern in des Knaben Wunderhorn 1805. Dies Werk bezeichnete zugleich eine dichterische und patriotische Tat. Der englische Bischof Thomas Percy war um die Mitte des 18. Jahrhunderts der erste Sammler alter Volkslieder. In dem jungen Herder war danach der Wunsch erwacht, ein deutscher Percy zu werden. Der kaltherzige Verstandesmensch Friedrich Nicolai, der geschworene Feind der Volksliedbewegung, ward mit seinem „feynen kleynen Almanach“ 1777 merkwürdigerweise der erste Sammler alter deutscher Lieder. Herders Volkslieder (1778/9) trugen, seinem Wesen entsprechend, einen weltbürgerlichen Charakter. Die deutschen Gesänge und Volkslieder darin waren nur gering an Zahl. Noch Herder glaubte, daß wir Deutschen wenig Volkslieder besäßen, die dem Liederschatz der Engländer, Spanier und nordischen Völker an die Seite zu stellen

wären. Rastlos aber sammelten in der Stille viele Forscher Lieder dieser Art: Anselm Elwert, Eschenburg, Nachtigall, auch der junge Goethe. Brentano selbst besaß eine große Sammlung alter Handschriften, liederreicher Chroniken und fliegender Blätter. Arnim sah besonders die gedruckten alten Liederbücher durch. Die beiden „Liederbrüder" wollten keine gelehrte Arbeit geben; sie wollten mit ihrer Sammlung in das Herz ihres Volkes rufen und in einer Zeit, als das deutsche Reich zu Grunde ging, Trost in den großen Geistesschätzen der Nation bieten, in dem Einzigen, was man noch besaß. Der erste Band (Michaelismesse 1805) erschien mit einer Widmung an Goethe; der Altmeister begrüßte das Werk in einer berühmten Rezension der Jenaer Literaturzeitung mit Freuden. Der seltsame Titel schreibt sich von dem ersten Gedicht her, einer altfranzösischen volkstümlichen Romanze von einem Wunderhorn. „Ein junger Fremdling, der die Welt auf pfeilgeschwindem Rosse durcheilt, kommt auch in König Artus' Schloß. Er springt vom Pferd, naht sich dem Thron, kniet nieder und reicht der Fürstin ein mit Perlen und Edelsteinen reich geschmücktes Horn aus Elfenbein. Dieses Geschenk hat die Meerfee der Königin ihrer Weisheit und Unschuld wegen geschickt. Man braucht es nur zu berühren, dann läßt es die herrlichste Musik erschallen, lieblicher als aller Vogelgesang, als alle Harfentöne, als die schönste Frauenstimme oder das Lied der Sirenen. Die Königin berührt das Wunderhorn und alsbald entzücken herrliche Melodien ihr Ohr. Doch als die Fürstin dem schönen Knaben danken will, ist er schon fort und man sieht nur noch sein Roß davoneilen." Die Sammlung enthält in bunter Reihe, absichtlich ohne jede Gruppierung, traurige und fröhliche Volkslieder, alte geschichtliche Balladen und Romanzen, Liebeslieder, Kinder-, Spott- und Tanzlieder von unvergleichlicher Frische, tiefsinnige, fromme Choräle, Lieder von Krieg und Frieden aus alter und neuer Zeit, die den schönsten Einblick in die Seele des Volkes gewähren. Des Knaben Wunderhorn barg freilich des Kunstmäßigen und Unnaiven viel. Brentano und Arnim hatten manches alte Lied verändert oder überarbeitet. Schon Uhland (Fünf Bücher alter hoch- und niederdeutscher Volkslieder), dann aber Hoffmann von Fallersleben, Simrock, Erk-Böhme, Rochus v. Liliencron haben die echten Texte treuer wiedergegeben, kritischer und wissenschaftlicher ihres Amtes gewaltet. Trotzdem bleibt das Verdienst der Sammlung bestehen. Des Knaben Wunderhorn war von größtem Einfluß auf alle gleichzeitigen und späteren Dichter, auf Uhland, der als Lyriker von dieser Sammlung ausging, auf Heine, Kerner, Eichendorff, Rückert, Wilhelm Müller u. a. Nur den ersten Band gab Brentano heraus, dann überließ er die weitere Arbeit Achim von Arnim. Der zweite und dritte Band erschienen 1808, ein vierter 1854 aus Bettina von Arnims handschriftlichem Nachlaß.

Eine wichtige nationale Seite der Sammlung ist noch hervorzuheben. Gerade im Jahr 1806, als das deutsche Staatsgebilde zusammenbrach und der Rheinbund entstand, erschien dieses Werk, das auf den letzten, ewigen, gesunden Quell auch des Staatslebens — das Volk — hinwies. Nur vom Volke konnte die innere Wiedergeburt des Staatswesens ausgehen, und indem das Wunderhorn die geheimsten und tiefsten Schätze des Volksgemütes aufdeckte, lenkte es den Blick der Allgemeinheit wieder auf den Punkt, von dem allein Rettung kommen konnte. Natürlich währte es einige Zeit, bis dieser Gedanke Gestalt gewinnen, das Volk

zur Befreiung vom Fremdjoch sich erheben konnte. Abgesehen von dem ästhetischen Wert des Wunderhorn ist auch seine nationale und sittliche Bedeutung unendlich groß.

Achim von Arnim

Achim von Arnim, einem märkischen Adelsgeschlecht entstammend, wurde 1781 zu Berlin geboren. Er studierte 1798 bis 1800 in Halle und Göttingen Mathematik, Chemie und Physik und gab bereits als Achtzehnjähriger einen Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen heraus, der Aufsehen erregte; doch zog ihn die Bekanntschaft mit Novalis, Tieck und besonders mit Klemens Brentano, der sein inniger Freund wurde, von den Wissenschaften ab und gewann ihn für die Poesie. In Halle kam Arnim in Berührung mit Contessa und Houwald. In Hollins Liebeleben, einem Roman im Wertherstil und in dem Drama Halle und Jerusalem hat Arnim seine Jugendeindrücke geschildert. Auf ausgedehnten Reisen in Süddeutschland, am Rhein (Rheinfahrt mit Klemens 1802) sammelte er alte deutsche Volkslieder. Von 1805 bis 1806 lebte er in Heidelberg mit Brentano, Görres, den Brüdern Grimm u. a. in reichstem poetischen Verkehr. Des Knaben Wunderhorn entstand. Dann kehrte Arnim nach der märkischen Heimat zurück. In der Zeit der Wiedergeburt Preußens war er für die Reformen des Ministers vom Stein begeistert, doch beteiligte er sich nicht am öffentlichen Leben. 1811 heiratete er Bettina, die Schwester seines Freundes Klemens Brentano. Die Ehe zwischen dem ritterlichen Arnim und der genialen Frau war sehr glücklich. Die Gatten lebten abwechselnd in Berlin und auf ihrem Gute Wiepersdorf in der Mark. Hier starb Arnim in der Blüte seiner Jahre 1831.

Romane: Hollins Liebeleben 1802. Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores 1810. Die Kronenwächter. Erster Band: Bertholds erstes und zweites Leben 1817. Der zweite Teil ist unvollendet.

Novellen: Isabella von Ägypten, Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe 1811. Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott. Die Ehenschmiede.

Lyrik: Des Knaben Wunderhorn zweiter und dritter Band 1808. Zeitung für Einsiedler (Trösteinsamkeit.) Alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte 1808.

Schaubühne 1813. Größere Dramen: Halle und Jerusalem, „ein Studentenspiel und Pilgerabenteuer.“ Der Auerhahn. Kleinere Dramen: Die Appelmänner, „ein Puppenspiel.“ Das Loch oder Das wiedergefundene Paradies, „ein Schattenspiel.“ Der Stralauer Fischzug.

Arnim war vornehmlich Erzähler und als solcher von kräftigem und farbenreichem Darstellungstalent; als Dramatiker war er unbedeutend, als Lyriker trat er nur mit den zahlreich in seinen Werken verstreuten Liedern auf, die durchaus eigenartig, aber schwerflüssig sind, so das Gebet in den Kronenwächtern.

Der Roman Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores zerfällt in die im Titel angedeuteten vier Abschnitte. Die Armut herrscht in dem Elternhause der schönen Dolores, einer leidenschaftlichen spanischen Grafentochter, die mit ihrer älteren Schwester Clelia in einem verfallenen Palast inmitten eines verwilderten Parkes lebt. Der Reichtum empfängt Dolores in dem Schlosse ihres Gatten, des Grafen Karl, der seine Gemahlin mit der Fülle des Reichtums umgibt. Eine Schuld begeht Dolores, als sie einem heuchlerischen italienischen Marchese zum Opfer fällt. Mit strengster vierzehnjähriger Buße sühnt sie ihr Vergehen und stirbt, von Liebe und Verehrung umgeben.

Der Roman Die Kronenwächter — leider unvollendet — ist ein großartiges Gemälde aus der Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts, in dem das Leben der schwäbischen Städte, Dr. Faust, Herzog Ulrich von Württemberg, die Kaiser Maximilian der Erste und Karl der Fünfte, Luther, Dürer, die Reformation, die Bauernkriege usw. farben- und gestaltenreich dargestellt werden sollten.

Arnims Roman war der erste bedeutende geschichtliche Roman aus deutscher Vergangenheit, den wir besitzen; an Größe des Plans und der Idee den fast gleichzeitigen Romanen von Walter Scott überlegen, doch in Hinsicht auf Anmut, Klarheit und Spannung mit den Werken des berühmten schottischen Erzählers nicht zu vergleichen. Arnim veranschaulichte mit hinreißender, fantastischer Dichterkraft die Idee eines deutschen Kaisertums. Mitten in politischer Ohnmacht und Zerrissenheit, das ist der leitende Gedanke, hat die deutsche Nation in ihrem Schoße eine unsichtbare Kaiserkrone verwahrt, die nach vielen Kämpfen strahlend hervortreten wird.

Der Roman beginnt in Waiblingen mit dem Jahr 1518. Der ritterliche Kaiser Maximilian aus dem Hause der Habsburger sieht seine großen Entwürfe an einer geheimnisvollen Macht scheitern. Es geht im Volk die Sage von Sprößlingen und Anhängern der Stauffer, die in einem unzugänglichen Schlosse der Zeit warten, um den Kaiserthron zu erstreiten. Selbst Kaiser Max hat auf der Gemsenjagd nicht ferne vom Bodensee ein Schloß gesehen, das eine Krone in die Wolken streckte und dann vor seinen Blicken verschwand. Dort leben die Kronenwächter, ein Geheimbund, der die längst verloren geglaubte Krone Barbarossas unter dem Schutze überirdischer Mächte hütet und jeden Verrat furchtbar bestraft. Die Kronenwächter haben die verschiedenen Zweige der Nachkommen der Stauffer voneinander getrennt und in der Unkenntnis ihrer Abstammung erzogen, weil sich die Familienglieder mit wilder Leidenschaft gegenseitig befehden. In den bürgerlichen Verhältnissen, in denen sich die Kaiserenkel durch ihr stauffisch-ritterliches Blut nicht zurecht zu finden wissen, verzehren sie sich und gehen zu Grunde. Ein solcher Nachkomme der stauffischen Kaiser ist Berthold, der als Kind dem Turmwächter Martin gebracht wird. Martin erkennt an geheimen Zeichen das Walten der Kronenwächter. Wenn der Knabe älter wird, denkt Martin, da merkt er schon, daß er unter den Helm gehört. Berthold wächst als Schreiber in Waiblingen, der Stadt seiner Ahnen, heran. Durch eine fremde edle Frau, vom Stamm der Kronenwächter, und Bertholds Mutter lichtet sich ihm das Dunkel seiner Herkunft. Er wird reich und angesehen und schließlich Bürgermeister der Stadt. Sein erstes Leben ist dem Erwerb von Geld und Gut gewidmet. Als er altert, verjüngt ihn Dr. Faust, indem er ihm das Blut eines anderen Stauffers, des siegfriedstarken Malers Anton einflößt. Nun beginnt für den verjüngten Berthold ein zweites Leben, in welchem er seinen Durst nach ritterlichen Taten stillt. Er zeichnet sich im Turnier aus, er hilft Luther zur Flucht. Aber das geheimnisvoll wallende Blut ist daran schuld, daß Berthold mit seiner ganzen Umgebung, mit seinem Weibe und seinen Mitbürgern zerfällt. Er stirbt in demselben Augenblick, als Anton, mit dem er das Blut getauscht, tödlich verwundet wird. Damit schließt der erste Teil. — Der zweite Teil sollte Anton, einen anderen Vertreter seines Geschlechtes, in den politischen und religiösen Kämpfen der Reformation zeigen. Er findet endlich die verlorene Krone seiner Ahnen, entreißt sie den Kronenwächtern und zerstört die Kronenburg, geht aber dabei zu Grunde. Seine drei Söhne finden die gerettete Krone und teilen sie: der eine Reif gelangt nach Norden, der zweite nach Süden, der Jüngste der Söhne behält die eiserne Mauerkrone. Wenn ein von Gott Begnadeter alle Deutschen zu einem großen, friedlichen gemeinsamen Leben vereinigt, dann ist der Tag des neuen Reiches da.

Der zweite Teil verliert sich nur in Andeutungen. Noch 1820 versuchte Arnim die Fortsetzung. 1839 war eine umfangreiche Handschrift der Fortsetzung da, 1854 wurde daraus der jetzige zweite Teil gedruckt.

Auch als Novellist verdient Arnim Hervorhebung. Die Novelle Isabella von Ägypten trägt einen tragischen Charakter, doch ist der herrliche Anfang durch die folgende wilde Spukgeschichte arg verdorben. Von einer Gedrungenheit des Stils, wie sie sich nur noch bei Kleist findet, spannend und kräftig erzählt, ist die Novelle Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. In anderen Erzählungen (den drei liebreichen Schwestern, Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott, der Ehenschmiede) zeigt er sich gleichfalls als Meister geistvoll bewegter Epik.

Isabella, die Tochter des letzten Zigeunerfürsten, verliert ihren Vater durch den Tod am Galgen. Dort läßt sie durch Zauberei einen bösen Alraunen entstehen. Sie wird die Jugendgeliebte des späteren Kaisers Karl V., verläßt ihn aber auf Mahnung ihres Volkes, der Zigeuner. Sie kehrt ins Land der Pyramiden zurück und ihr Sohn wird Anführer des ruhelosen Wandervolkes.

Francoeur, ein überaus tapferer Soldat, wird Kommandant des kleinen, völlig unzugänglichen Forts Ratonneau vor dem Hafen von Marseille. Er leidet an einer schlecht geheilten Kopfwunde und ist außerdem mit einem schweren Fluch belastet, den er bei seiner Eheschließung auf sich geladen. Infolge beider Ursachen wird er auf dem Fort von plötzlichem Wahnsinn ergriffen. Er verbarrikadiert es derart, daß er als einzelner imstande ist, die Schiffahrt zu hemmen, die Zufuhr der ganzen Stadt abzuschneiden; ja er droht, bei einem gewaltsamen Angriff den Pulverturm in die Luft zu sprengen. Nur seine Frau wagt es, zu ihm zu dringen. In der Aufregung darüber öffnet sich Francoeurs Kopfwunde, der Knochensplitter wird ausgestoßen, der Wahnsinn schwindet infolgedessen; Francoeur übergibt das Fort und wird geheilt.

Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott ist eine ausgelassene Satire auf das frühere Kleinfürstenwesen. Die Ehenschmiede behandelt die bekannte Geschichte vom Schmied von Gretna Green.

Die Wurzel von Arnims Wesen war die Hingabe ans Vaterland, das er, der geborene märkische Junker, doch keineswegs in Preußen allein erblickte. Aus warmer Liebe zum großen deutschen Vaterland führte Arnim die herrliche, mit Brentano begonnene Sammlung Des Knaben Wunderhorn zu Ende, und nahe Beziehungen verbanden auch seine beiden großen Romane mit dem damaligen deutschen Leben: Die Gräfin Dolores mit den Jahren der Wiedererstarkung Preußens, die Kronenwächter mit der Sehnsucht nach einem deutschen Kaiserreich, als Napoleons endgültiger Sturz neue Hoffnungen in den Herzen der Patrioten erwachen ließ.

Das einzige größere dramatische Werk Arnims: Halle und Jerusalem 1811 ist mißlungen. Es ist eine Doppeltragödie. Zugrunde liegt das alte Liebesdrama Cardenio und Celinde von Andreas Gryphius (1657). Verändert wurde dieser Stoff durch den religiösen Grundgedanken: den Sieg des Christentums. „Halle“, ein Studentenspiel, spiegelt das Kleinleben der Studenten und Bürger, wie es Arnim aus seinen Studentenjahren in Halle kannte; die schwüle Sinnlichkeit der Liebesgeschichte herrscht vor. „Jerusalem“, ein Pilgerabenteuer, führt Cardenio und Celinde in Begleitung Ahasvers, des ewigen Juden, ans Mittelmeer, in die Wüste, in Klöster und schließlich nach Jerusalem, wo Cardenio und Celinde unter den Fußtritten der sich bekämpfenden Griechen und Armenier am heiligen Grab ihr Leben enden. Das Stück ist voll Wunder und Verworrenheiten, ein wildes Gemisch von Roman, Lyrik und Drama, in dem hart neben einzelnen großen Schönheiten sich Willkür, chaotische Unordnung und theatralischer Unverstand finden.

Achim von Arnim ist eine große, adlige, künstlerisch schlichte Natur von echt deutscher Gesinnung, reich begabt als Erzähler, aber nicht frei von fantastischer Verworrenheit; er neigte zu gewagten dichterischen Experimenten und zu Spukszenen; er war leider außer stande, zwischen voll Gelungenem und Mißglücktem zu unterscheiden, mit Recht verglich ihn Goethe mit einem Faß, bei dem der Böttcher vergessen hat, die Reifen festzuschlagen, und so läuft es denn auf allen Seiten heraus. Das sind die Gründe, aus denen Arnim der Gegenwart fremd geblieben ist, ungewürdigt von der Mehrzahl seines Volkes, das er doch so glühend liebte.

Ludwig Tieck

Tiecks Entwicklung bietet ein eigenes Bild. Der Boden, von dem er ausging, war der des nüchternen gesunden Menschenverstandes. Zweimal aber eilte Tieck seiner Zeit voraus: 1797 als Romantiker, 1817 als besonnener, gegen die Auswüchse der Romantik sich kehrender, der Wirklichkeit sich zuwendender Dichter. Zweimal ward Tieck ein Führender: das erste Mal im stürmischen Anlauf gemeinsam mit seiner Generation, im vollen Rausch der gegen Plattheit und Unpoesie sich empörenden Jugend, das zweite Mal im Kampf gegen seine eigene gealterte, süßlich und kraftlos gewordene Generation, gegen die er nunmehr die kühle Verstandesseite seiner Doppelnatur hervorkehrte.

Ludwig Tieck wurde in dem nüchternen militärischen Berlin des alten Fritz 1773 geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Seilermeister, war weitgereist, in den Dichtungen der Sturm- und Drangzeit belesen, ein eifriger Besucher der Theatervorstellungen der Döbbelinschen Schauspieltruppe, aber im Grunde doch ein nüchterner Berliner der Aufklärungszeit. Die Mutter, vom Lande stammend, war voll Fantasie und Frömmigkeit und übertrug den alten Märchenglauben des Volkes auf den Knaben. Die drei Kinder dieser Ehe waren ungewöhnlich begabt: Ludwig in dichterischer Beziehung, Sofie in gemütlicher, Friedrich in bildnerischer Hinsicht. Starke Fantasieeindrücke, die auf den Knaben wirkten, waren Goethes Götz von Berlichingen, Werther, Schillers Räuber, alte Puppenspiele, die Lustspiele des Dänen Holberg und die Dramen Shakespeares. In die brütende Knabenfantasie trugen Räuber- und Ritterromane, Geister- und Gespenstergeschichten neue heftige Gluten. 1782 kam Ludwig auf das Friedrich Werdersche Gymnasium in Berlin. Sein Rektor, Friedrich Gedike, war Aufklärer; und wie Tieck auch in der Folgezeit schwärmte, bilderte, sternbaldisierte, der nüchterne klare Menschenverstand brach auch bei ihm immer wieder durch. Schon Tiecks Jugendzeit war mit zahlreichen Entwürfen erfüllt. An der Spitze stand das bedeutendste Werk dieser Frühzeit, die Sommernacht, eine romantische Huldigung an Shakespeare. Tiecks vorherrschende Eigenschaft war schon jetzt die große Biegsamkeit des Talentes, die Friedrich Schlegel später so in Erstaunen setzte. In verhängnisvoller Weise zeigte sich dies in der Lohnschriftstellerei, die der junge Tieck schon auf der Schule betrieb. Ein Lehrer des Gymnasiums, Rambach, mißbrauchte die jugendliche Fantasie des Primaners, indem er ihn als Abschreiber, dann als Mitarbeiter in seinen Dienst nahm. Der junge Tieck schrieb Räuber- und Rittergeschichten, die auf die rohesten Instinkte der Menschennatur berechnet waren, in einer Sammlung: Taten und Feinheiten renommierter Kraft- und Kniffgenies 1791. Einen heilsamen Einfluß übte auf Tieck ein anderer Lehrer, Bernhardi, aus, der später sein Freund und Schwager ward. Mit fast schwärmerischer Liebe hing sein Schulkamerad und innigster Freund Wilhelm Wackenroder an ihm. Glücklich war die Stimmung Tiecks in diesen Jahren nicht. 1792 verließ er Berlin, um in Halle zu studieren. Es war der erste verunglückte Versuch, sich geistige Selbständigkeit zu erringen. Tieck verzweifelte an der Wissenschaft wie am Leben. Krankhafte Angstzustände schreckten ihn. In den Briefen an Wackenroder blicken wir in die Zerrissenheit seiner Seele hinein. Tieck vertauschte bald Göttingen mit Halle, wo der Altertumsforscher Ch. G. Heyne und Bürger ihn fesselten. In Bürgers Bibliothek lernte er die Dichter Massinger, Webster und andere Zeitgenossen Shakespeares kennen. Von bemerkenswerteren Dichtungen entstanden Tiecks erste Zeitsatire, Herr von Fuchs betitelt, und die kleine Tragödie: Der Abschied.

Mit Wackenroder vereint, wanderte Tieck 1793 durch Franken nach Erlangen. Wie auf diesen Streifzügen die deutsche Vergangenheit romantisch erwachte, der katholische Kultus seine Zauberkraft übte, Alt-Nürnbergs und Dürers Bild erstand: das habe ich schon früher geschildert. Wackenroder, der zarte, sanftglühende, war hierbei der Anreger und Führer. Mit des Freundes Augen sah Tieck die Welt, die Geschichte, die Poesie und die Kirche romantisch. In Wackenroder lag das Element, das Tieck, den Aufklärersohn, erst romantisierte. Ein eigenes Schicksal war es, daß die Pflicht, Geld zu verdienen — denn brotlos waren die Studien, die Tieck auf den Universitäten getrieben hatte — Tieck 1794 zur literarischen Fron in die Dienste des wichtigsten Aufklärers, Friedrich Nicolai und seines Sohnes Karl in Berlin führten. Für

dessen Novellensammlung Straußfedern schrieb Tieck von 1795 bis 1798 fünfzehn Erzählungen, die alle die empfindsame und fantasievolle Seite der Menschennatur der Lächerlichkeit preisgaben und die praktische Betätigung des Durchschnittsmenschen verherrlichten. Dies tat auch der Roman Peter Lebrecht 1795. Wie sich Tieck jedoch in innerlicher Weise unter Wackenroders Einfluß entwickelt hatte, das zeigten die Volksmärchen, William Lovell und Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.

Tieck und Wackenroder waren, wie wir schon sahen, als schaffende Talente zu derselben Kunstanschauung gelangt wie Friedrich und Wilhelm Schlegel als kritische Talente. 1797 kam Friedrich nach Berlin, 1798 Wilhelm. Mit beiden wurde Tieck befreundet. Er schien den Schlegels anfangs ungeschickt und unreif, doch bald erkannten sie, daß Tieck der Dichter sei, der ihre in Zeitschriften ruhende Kunstlehre ins Leben führen könne, und nun rühmten sie Franz Sternbald als den ersten Roman seit Cervantes, der „romantisch" sei. Beide Schlegel prägten erst Tiecks Kunstanschauungen aus und gaben ihm die literarische Parteistellung. Der Bruch mit Nicolai war die selbstverständliche Folge. In Novalis fand der Dichter 1799 für den früh verstorbenen Wackenroder Ersatz. Zwei Geister fanden sich da, die nur aufeinander gewartet zu haben schienen. In Jena trat Tieck in den ursprünglichen romantischen Kreis. Zu Goethe spannen sich freundliche Beziehungen an, nicht so zu Schiller. 1801 wandte sich Tieck nach Dresden.

Von 1802 bis 1811 stockte das poetische Schaffen in ihm. In diesen Jahren trat Tieck an die wissenschaftliche Erforschung der Dichter des Mittelalters und der großen fremden Vorbilder, namentlich Shakespeares heran. Die Muße dazu fand er bei seinem Freunde Wilhelm von Burgsdorff. Dieser lebte auf dem Gute Ziebingen bei Frankfurt an der Oder, das seinem Onkel Grafen Finkenstein gehörte. Fünfzehn Jahre, wenige Unterbrechungen abgerechnet, lebte Tieck mit seiner Frau in dem gastlichen, poesie- und musikfreundlichen Haus. Die Gräfin Finkenstein ward später noch Tiecks Freundin und großmütige Beschützerin. 1804 wollte Tieck seine mit Bernhardi zerfallene Schwester Sofie nach Italien begleiten, aber er erkrankte in München lebensgefährlich an der Gicht; hier und in Rom 1805 versenkte er sich in die Handschriften des Nibelungenliedes, des König Rother und der zahlreichen im Heldenbuch vereinigten Epen. In Heidelberg vernahm er nach der Rückkehr aus Italien das Gerücht, er sei in Rom katholisch geworden, was unwahr war; doch Tiecks Gattin und seine Tochter Dorothea traten später zur römischen Kirche über. 1808 und 1809 überfiel ihn von neuem die Gicht und „krümmte seine schlanke elastische Gestalt, so daß nur noch der schöne bedeutende Kopf an die frühere hochaufgerichtete Erscheinung des Dichters erinnerte." Das Shakespearestudium führte Tieck 1817 nach London.

Im Jahr 1819 übersiedelte Tieck mit seiner Familie und der Gräfin Finkenstein von Ziebingen nach Dresden. Hier fand er freilich eine unvergleichliche Umgebung und herrliche Kunstschätze, dazu ein hervorragendes Theater, an dem Karl Maria von Weber wirkte, aber die Dichter, die hier lebten: Kind, Hell, Tiedge, Laun, Gehe und andere Poeten der Dresdner Abendzeitung, der gelehrte Hofrat Böttiger an der Kgl. Bibliothek u. v. a. waren ein kleines, eitles und dabei zurückgebliebenes Geschlecht. Sie waren Nachzügler der großen romantischen Bewegung geworden, von der sich Tieck im Lauf der Zeit abgewendet hatte. Jenes Stück Berliner Verstandesnatur im Charakter Tiecks, das wir hier geradezu als ein Stück geistige Gesundheit und Klarheit bezeichnen können, trat in der Zeit der kraftlosen, süßlichen Spätromantik immer stärker hervor. Während sein Ruhm noch immer auf seinen romantischen Werken beruhte, bekämpfte er vom Jahr 1817 an den romantischen Überschwang, die falschpoetische Mittelältelei und die katholische Mystik. Diesen Kampf führte der Dichter auf dem Boden des Dramas wie auf dem der Novelle. Er ließ durch seine Tochter Dorothea und den Grafen Wolf Baudissin die liegen gebliebene Schlegelsche Übersetzung von Shakespeares gewaltigen Dramen von 1825 bis 1833 zu Ende führen, lieh, wie wir wissen, diesem Unternehmen freilich nur seinen Namen, nicht seine Kraft, gab Kleists Werke heraus, darunter den Prinzen von Homburg und die Hermannsschlacht, und schrieb von 1823 bis 1824 für die Abendzeitung wichtige Kritiken, in denen er das Gelichter der Modedichter und Spätromantiker Clauren, Raupach, Töpfer, Hell und Frau von Weißenthurn, aber auch die damals beliebten Schicksalsdichter aufs empfindlichste traf. 1825 trat Tieck auch praktisch in den Dienst des Dresdner Hoftheaters. Jene Kritiken aber und der Widerstand der Schauspieler wie die gedankenlose Unterhaltungssucht des

Publikums hemmten Tiecks dramaturgische Tätigkeit. Bis 1830 setzte er am Dresdner Hoftheater den Kampf fort. Dann zog er sich mißmutig zurück. Sein Ansehen in der literarischen Welt stand jetzt auf seiner Höhe. Der alternde Goethe hatte sich nur wenigen neueren Dichtern noch günstig gezeigt. Tieck ward damals, trotz der Angriffe der Börne, Heine, Gutzkow, Laube als der erste lebende Dichter nach Goethe angesehen. Seine meisterhaften Vorlesungen der großen Dramen der Weltliteratur in dem bekannten Eckhaus am Altmarkt in Dresden waren weltberühmt.

Da trafen ihn kurz nacheinander vernichtende Schicksalsschläge. 1837 starb Tiecks Gattin, 1841 seine Tochter Dorothea. Dies war der schmerzlichste Schlag. „Der Dichter Tieck starb in diesen Tagen der Verzweiflung." Dazu kamen die Sorgen des Alternden um die Existenz. Das Vermögen der Gräfin Finkenstein, seiner Freundin und Hausgenossin, war erschöpft. Da lud ihn der soeben auf den Thron gelangte König Friedrich Wilhelm der Vierte von Preußen ein, ohne eigentlich feste Pflichten nach Berlin in seine unmittelbare Umgebung zu kommen. Der echt romantisch fühlende König gab dem Dichter einen Ehrensold von 3000 Talern. Im Sommer lebte Tieck in der Nähe des Königs in Potsdam. Das Publikum hatte den einst gefeierten Dichter vergessen. Seine Bemühungen um Hebung des Berliner Theaters waren ohne Bestand. Er wurde von vielen Seiten verkannt, verleumdet und verspottet. Er schwieg zu allen Angriffen. Wohl durfte er sich sagen, daß seine Feinde gar nicht imstande waren, ihn als künstlerischen Bühnenreformator des rezitierenden Dramas oder als Dichter in den mancherlei Wandlungen seines Wesens zu verstehen. Nicht das kränkte ihn, daß er verletzt wurde, sondern daß die alte vornehme Kultur, für die er einst so mutig gekämpft hatte, von einer neuen politischen Unpoesie bedroht zu sein schien. Tieck starb 1853, fast achtzig Jahre alt, in Berlin.

Tiecks Frühzeit. Die Sommernacht, ein dramatischer Versuch 1789. Karl von Berneck, Trauerspiel 1793. Fünfzehn Erzählungen für die von Nicolai herausgegebenen Straußfedern 1795 bis 1798. Geschichte des Herrn William Lovell 1795.

Tiecks romantische Zeit. Volksmärchen, herausgegeben von Peter Lebrecht 1797. Darin: Die Geschichte von den Haimonskindern, Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger, Wundersame Liebesgeschichte von der schönen Magelone, Der blonde Eckbert.

Dramen: Ritter Blaubart 1797. Der gestiefelte Kater 1797. Leben und Tod der heiligen Genoveva 1800. Darin Golos Lied: Dicht von Felsen eingeschlossen. Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack. Kaiser Oktavianus 1802.

Übersetzungen dieser Zeit: Don Quixote von Cervantes 1799. Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter 1803. Altenglisches Theater 1811.

Abschluß der romantischen Zeit: Phantasus 1812. Darin: Ritter Blaubart und Der gestiefelte Kater in Umarbeitungen, das dramatische Märchen Fortunat, das Märchenstück Däumchen, die drei Prosaerzählungen: Die Elfen, Der Pokal, Liebeszauber.

Tiecks dritte Periode nach dem Jahre 1821. Moderne Novellen: Die Gemälde 1821, Der 15. November, Der Alte vom Berge, Der junge Tischlermeister 1836.

Geschichtliche Novellen: Dichterleben 1825, Der Tod des Dichters 1833, Der Aufruhr in den Cevennen 1826. Geschichtlicher Roman: Vittoria Accorombona 1840.

Kritische Schriften: Dramaturgische Blätter 1825 bis 1826, aufgenommen in die Kritischen Schriften 1848 bis 1852.

Ausgaben von Werken neuerer Dichter: Novalis 1802. Maler Müller 1811. Heinrich von Kleist 1826. Reinhold Lenz 1828. Die Insel Felsenburg von J. G. Schnabel.

Groß und bedeutend erhebt sich vor dem nachprüfenden geschichtlichen Blick die Entwicklung des Dichters.

Tiecks Frühzeit reicht bis 1797. Ein verworrener und unerfreulicher Anblick bietet sich dar. Ein junger reichbegabter Dichter, der die Pflichten, die das Talent auferlegt, noch nicht ahnt. Im Dienst des ihm innerlich fremden Nicolai entstehen die Straußfedergeschichten. Aus eigenen, jugendlich glühenden

Kräften, genährt von Wackenroders Freundesliebe, erwachsen daneben gar bald romantisch geartete Dichtungen. Von Charakter ist in ihm noch nicht ein Krümchen sichtbar, sagte Friedrich Schlegel. Die Seele des jungen Poeten war so verwirrt und so verdüstert, daß an ein Kunstschaffen noch nicht zu denken war. Das getreue Bild des jungen Tieck zeigte William Lovell. Es war ein aus Briefen bestehender, von Lyrik durchflochtener Roman. William Lovell, dies ist der Inhalt, ergibt sich dem Leben des sinnlichen Genusses und brennt dabei innerlich völlig aus. In Paris wird er ein Wüstling, in Rom ein Verbrecher. In dem Buch pulsiert die Angst des zweiundzwanzig Jahre zählenden Verfassers, einmal selbst werden zu können wie Lovell. Schmerzvoll sehnt sich Lovell nach Reinheit und Liebe. Selbst zum Räuber zu schlecht, wird Lovell endlich aus Rache erschossen. Tieck hat sich, wie Goethe im Werther, eines gärenden Krankheitsstoffes in dem Werk entledigt.

Tiecks romantische Zeit. Im Aufklärersinn schrieb Tieck noch den Peter Lebrecht, doch schon kündigte er darin seine Verachtung von Nicolais Richtung und das Erscheinen von deutschen Volksmärchen an. Ein köstlicher Anblick, den jungen Tieck in Nicolais eigenem Verlag die Volksmärchen herausgeben zu sehen. Zum ersten Mal sehen wir an Tieck jene spielende Überlegenheit des Geistes, jene entzückende biegsame Grazie, die freilich zugleich auch das schlimmste Hindernis jeder Größe war. Wie ein Korsar lief Tieck, nach Wilhelm Schlegels Ausdruck, in die Häfen der Schildbürger und der mit ihnen verbündeten Philister ein. Die erste unvergängliche Tat des jungen Romantikers Tieck ist die Befreiung des deutschen Märchens aus den Banden der Aufklärung und der bloßen eleganten Spielerei in seinem Volksmärchen von Peter Lebrecht 1797. In ihnen geht er zwar nicht auf wirkliche Volksmärchen, wohl aber auf die Volksbücher zurück.

Die Geschichte des Märchens

Die Kenntnis des Märchens in Deutschland ist keineswegs so alt, wie man glauben könnte. Der erste, der sich in Deutschland um das Märchen wie um das Volkslied und die Volkssage kümmerte, war Herder. Ihm schloß sich Bürger an. Gegen beide wendete sich Nicolai mit dem Kleynen feynen Almanach 1776. Gleichwohl war der Siegeszug des Märchens nicht aufzuhalten. Jung Stilling erzählte in seiner Jugendgeschichte 1779 ein dichterisches Märchen, Wieland gab 1780 Oberon heraus, eine Dichtung, die karolingische Sage, französisches Feenmärchen und orientalische Märchen miteinander verbindet. Herder, Bürger und Wieland sind auch auf dem Boden der Märchendichtung die drei frühesten Wegbereiter der romantischen Kunstauffassung. 1782 gibt Musäus die deutschen Volksmärchen heraus, deren Ton aber jede Naivität vermissen läßt. Die erste wirkliche Märchensammlung, die aus der Volksüberlieferung schöpft, hat ein Ungenannter 1787 herausgegeben. Wieland war auf den Bahnen des Feenmärchens 1786 in elegant spielenden Verserzählungen weitergeschritten (Dschinnistan, Idris, Neuer Amadis). Goethe hatte 1795 in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter ein Märchen erzählt, Mozart-Schikaneder 1791 die Zauberflöte, die erste dramatische Märchendichtung vor der Romantik, geschaffen.

Tieck führt dann 1797 mit den Volksmärchen von Peter Lebrecht die zweitwichtigste Wendung in der Geschichte des deutschen Märchens herbei. Novalis' Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen 1799 ist kein eigentliches Märchen, doch ist die ganze Stimmung des Heinrich von Ofterdingen märchenhaft. Weiter folgt 1806 Chamisso mit seinem Jugendwerk Adalberts Fabel; der Anfang ist schön, die Fortsetzung ist mißraten. Philipp Otto Runge veröffentlicht 1808 zwei schöne niederdeutsche Märchen nach mündlicher Überlieferung.

Die Brüder Grimm, von Brentano auf das Volksmärchen hingewiesen, treten 1812 mit den Kinder- und Hausmärchen hervor, der grundlegenden Sammlung überhaupt. Durch

sie wird das deutsche Märchen erst eine Kulturmacht ersten Ranges. 1811 gab Fouqué sein liebliches Märchen Undine heraus; Amadeus Hoffmann schuf in seinen fantastischen Dichtungen (Der goldene Topf 1813) das romantische Wirklichkeitsmärchen, Brentano erklomm in seinen kunstvollen Märchen (1805 bis 1811 entstanden, 1826 und 1838 veröffentlicht) die höchste Stufe der deutschen Kunstmärchendichtung überhaupt. 1826 schloß sich Hauff mit seinem Märchenalmanach an, Mörike veröffentlichte 1852 das Stuttgarter Hutzelmännlein mit der Historie von der schönen Lau, Keller erzählte 1856 in den Seldwyler Geschichten das Märchen von Spiegel dem Kätzchen. Eine geistvoll-weltmännische Abwandlung der Märchendichtung findet sich in den Braunen Märchen von Alexander von Sternberg.

Tieck erzählte als erster nach den vergessenen Volksbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts die Geschichte von den Haimonskindern, die denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger und entfaltete in den Märchen von der schönen Magelone und von der schönen Melusine das flatternde, blaue Band der Romantik. „Diese Märchendichtungen waren etwas ganz neues und doch angeweht von Goetheschem Hauche; sie waren aus der Bewunderung der alten volkstümlichen Märchen und Sagen hervorgegangen, erfüllt von einer überquellenden Sehnsuchtsstimmung nach dem Geheimnisvollen und Wunderbaren." Das erste selbständige romantische Werk Tiecks war das ebenfalls in den Volksmärchen erschienene Drama Ritter Blaubart. In der Form erinnert das Werk noch ganz an die alten Ritterstücke.

Den Inhalt dieses Märchendramas bildet die Geschichte von dem grimmigen Manne, der seiner Gattin verbietet, eine Kammer des Schlosses zu betreten. Als sie das doch tut, findet sie die Häupter der ermordeten früheren Frauen Blaubarts. Mit Entsetzen erwartet sie die Rückkehr Blaubarts, dessen Gebot sie übertreten hat. Sie soll ebenfalls in der Blutkammer enden, wird aber gerettet.

Kunstmärchen

In diesem Drama spielte Tieck bereits mit seinen eigenen dichterischen Gebilden. Poetisch reiner wirkte Tiecks romantisches Kunstmärchen: Der blonde Eckbert, eine frei erfundene Erzählung von bezwingender Gewalt. Darin wird das Naturleben in tiefer Waldeinsamkeit mit der Schilderung eines schuldbeladenen Gewissens geheimnisvoll verschmolzen. In diesem Werk gipfelt eigentlich Tiecks gesamtes dichterisches Schaffen. Weder vorher noch nachher, weder in Vers noch in Prosa hat er den Blonden Eckbert übertroffen. Alle Gegenständlichkeit der Darstellung wird aufgehoben, ein Zwischenzustand zwischen Wachen und Träumen hervorgerufen, eine Verschmelzung von Epik und Lyrik erzielt, das Lied als Stimmungsmittel gebraucht, das Wort als musikalischer Gefühlsausdruck verwertet. Von Tiecks Märchendichtung gehen Amadeus Hoffmann und Eichendorff aus. Das Wunderbare und der Zauber des Waldes und der Einsamkeit war vor Tiecks Eckbert noch nicht so geschaut worden.

Eckbert lebt mit Bertha, seiner Gattin, auf einem einsamen Schlosse. Sie erzählt einst ihrem Gatten und dessen Freund, dem Ritter Walter, die Geschichte ihres Lebens. Sie wohnte einst als Kind im Walde bei einer Alten, die einen Hund besaß und einen Vogel, der jeden Tag ein Ei mit einem Edelstein legte. Bertha ist mit den Schätzen der Alten geflohen und hat, als der Vogel sie mit seinem Lied ängstigte, ihn erwürgt. Bald darnach heiratet sie Eckbert. Der anwesende Freund ihres Gatten, der Ritter Walter, bringt sie in Entsetzen, als er unvermutet den Namen des Hundes nennt, auf den sich Bertha nie mehr besinnen konnte. Voll Argwohn tötet nun Eckbert seinen Freund im Wald, aber Bertha stirbt in Seelenqual. Zu dem nun verdüsterten und vereinsamten Eckbert gesellt sich nach einiger Zeit ein junger Ritter namens Hugo. Ihm vertraut Eckbert das Vorgefallene an, aber als

er aufblickt, erkennt er den ermordeten Walter in Hugo. Er stürmt nun in den Wald, und als er einen Bauern zufällig nach dem Wege fragt, erkennt er in ihm abermals den erschlagenen Walter. Er kommt endlich zu der Hütte, wo Bertha bei der Alten gelebt hat. Die Alte schleicht herbei, der Hund bellt, der Wundervogel singt und Eckbert stirbt im Wahnsinn, als er hört, seine Gattin Bertha sei eigentlich seine Schwester gewesen.

In dieser Erzählung findet sich zum ersten Mal das Wort „Waldeinsamkeit", das Tieck geschaffen hat. Wie in der „Blauen Blume", liegt in diesem Wort der volle Hauch romantischer Empfindung. Wilhelm Schlegel schrieb die reizenden Worte an Tieck über dessen Eckbert: „So oft hört man, wie dieser und jener wünschte, wegen Geschäfte und Zeitmangel nur das Beste, Allerbeste eines Dichters zu lesen und ihn in kürzester Zeit ganz kennen zu lernen; er wünscht gleichsam die Quintessenz seines ganzen Wesens wie den Saft einer Zitrone schnell und für immer sättigend zu genießen . . . Die wahre Quintessenz Deiner Dichtung, Freund, die man jedem Verehrer als den Inhalt Deines Wesens zum Genuß und Verständnis reichen kann, sind die Verse:

Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut
So morgen wie heut
In ew'ger Zeit:
O wie mich freut
Waldeinsamkeit!

Wem das noch zu weitläufig ist, diesem Freunde der Literatur möchte nicht zu helfen sein."

Tieck, der dies Meisterwerk nicht wieder erreicht hat, ahmte es nach und suchte den Ton wieder zu treffen (Tannhäuser 1799, Runenberg 1802). Es war vergebens; noch später trachtete er im Phantasus 1812 in den drei Märchen (Der Liebeszauber, Der Pokal, Die Elfen) den verklungenen Ton des Blonden Eckbert zu erneuern.

Märchendramen

Das nächste Werk Tiecks war Der gestiefelte Kater. Um dieses Stück recht zu verstehen, muß man zweierlei bedenken, erstens, daß es für die Aufführung im Theater gar nicht geschrieben ist und ferner, daß es kein Kindermärchen sein will, sondern daß hier das Theater selbst mit all seinen Zuschauern und Schauspielern auf das Theater gebracht werden soll. Die Feinde des Märchens, die Aufklärer sollen hier an den Pranger gestellt werden. Was der Philisterverstand gegen das Märchen als Kunstwerk vorbringen kann, das fand sich hier in wichtigen Einwürfen vor. Wirklich hat Tieck, wie Benzmann hervorhebt, mit diesem halb romantischen, halb satirischen Werk den Widerstand der alten Aufklärung gegen das Märchen gebrochen und die Fantasiedichtung als neues Kunstevangelium verkündigt.

Hält man diesen Standpunkt fest, dann ist die Absicht des Dichters im Gestiefelten Kater ganz klar. Tieck war übrigens nicht der Erfinder des volkstümlich gewordenen Stoffs. Er hat in dem Ritter Blaubart, in dem Gestiefelten Kater und in dem Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens (1800) nur eine dramatische Wiedergabe von Geschichten gegeben, die der französischen Literatur entstammen. Der Franzose Perrault gab Ende des 17. Jahrhunderts eine berühmte Märchen-

sammlung heraus (Contes de ma mère l'Oye), die diese Geschichten enthalten. Rotkäppchen, Blaubart und Gestiefelter Kater, die zu den bekanntesten Märchen des deutschen Volkes gehören, sind also nicht deutschen, sondern französischen Ursprungs.

Gottlieb hat von seinem Vater nichts geerbt als den Kater Hinze; der aber beginnt plötzlich zu sprechen und fordert ihn auf, ihm ein Paar hohe Stiefel anmessen zu lassen, dann wolle er ihn reich und vornehm machen. Der Kater fängt nun einige Kaninchen, die er dem Märchenkönig mit Krone und Zepter, der nach solchem Braten begierig ist, als ein Geschenk seines Herrn, des angeblichen Herrn von Carabas überbringt. Der neugierig gewordene König will schließlich den Grafen besuchen. Alle Leute, die er unterwegs fragt, wem Grund und Boden gehöre, erwidern nach dem Befehl des voranlaufenden Katers: dem Grafen von Carabas. Der Kater eilt inzwischen in den prächtigen Palast des Popanzes, der sich in allerlei Tiere verwandeln kann; als sich dieser in eine Maus verwandelt, frißt ihn der Kater, nimmt den Palast für Gottlieb in Beschlag, und dieser heiratet nunmehr die Tochter des Königs.

Neben den angeführten Personen treten aber der Dichter, der Maschinist, die Darsteller und viele biedere, ehrenfeste Personen aus dem Zuschauerraum, Müller, Schlosser, Fischer u. a., handelnd auf, die ihre Gedanken über das Stück mitten im Stück austauschen. „Unermüdlich ist der Dichter bemüht, uns sacht in eine gelinde Illusion einzuspinnen; in dem Augenblick aber, wo wir, schwerfällig dem Gesetz der Trägheit nachgebend, uns in ihr festsetzen wollen, faßt uns der Leichtfüßige bei der Hand und wir müssen ihm folgen, das Gewebe zerreißend, der uns eben den Blick zu umschleiern begann." Das Stück ist eine geistvoll anmutende literarische Satire auf die rührenden Familienstücke Ifflands, auf Kotzebue, auf Böttiger, auf das Philistertum und den Bildungsdünkel des großstädtischen Publikums. Die Form dieser von Tieck geschaffenen satirischen Literaturkomödie ist später von Platen, Immermann, Grabbe, Prutz u. a. nachgeahmt worden. Tieck wurde damit geradezu der Urheber einer neuen, höchst wandlungs- und biegungsfähigen Kunstgattung, die bald ins Satirische, bald ins Märchenhaft-Duftige sich erheben kann. Wie dies möglich ist, hat am schönsten Georg Büchners romantisches Biedermeierlustspiel Leonce und Lena gezeigt. Eine endlose Reihe von Weihnachtsmärchen stammt auf dem Theater der Folgezeit von Tiecks Gestiefeltem Kater ab, mit seinem Märchenkönig, der so gern von Millionen und Billionen Jahren hört, weil er „daran zu denken" hat. Eine Fortsetzung des Gestiefelten Katers bildete Prinz Zerbino.

In diesem Stück ist Gottlieb König geworden, der Kater Minister. Gottliebs Sohn, Prinz Zerbino, leidet an allzu großer Einbildungskraft und soll deshalb so lange reisen, bis er den guten Geschmack gefunden hat. Er kehrt unverrichteter Sache zurück, schwört aber der Poesie ab und wird nun zum König gekrönt.

Grillparzer rühmte im Zerbino die Auffassung des Abgeschmackten und meinte: „Tieck, ein geistreicher Mann. Diese Bezeichnung zugleich als Lob und als Tadel ausgesprochen. Das will sagen: er hat Geist, wo Geist vonnöten; er hat aber auch beinahe nur Geist, wo es auf Empfindung ankommt. Sein poetisches Talent ist äußerst schwach und ohne alles Ursprüngliche, ausgenommen im Auffassen und Wiedergeben komischer Bezüge und Charaktere... Die Herausstellung und Verspottung des Abgeschmackten ist sein eigentümliches Feld. Bei seiner Anlage zum Komischen hätte er ein guter Lustspieldichter werden müssen, wenn nicht sein haltloser Geist sich in der Formlosigkeit, als seinem eigenen Elemente, bewegt hätte."

Romantische Dramen

Tiefer in die Welt des Gefühls und der Fantasie ward Tieck durch das Studium Jakob Böhmes eingeführt. Auch Calderon und Lope de Vega nahm er damals auf. So entstand das Drama Leben und Tod der heiligen Genoveva. „Aus der Begeisterung für die Volksbücher und das Mittelalter, für alte Kunst und alten Glauben, unter dem Einfluß der Spanier, Shakespeares und Jakob Böhmes geboren, vereinigte dieses Werk alles, was das Wesen der Romantik ausmachte. Wie in einem Brennpunkt waren hier die Strahlen gesammelt, die von den verschiedensten Seiten her plötzlich hervorbrachen und ein neues, jäh aufzuckendes Licht über das Gebiet der deutschen Poesie warfen." (Witkowski in der Einleitung zu seiner trefflichen Auswahl von Tiecks Werken.)

Schiller, der die Romantiker geradezu haßte, schrieb nach der Heiligen Genoveva von Tieck: „Schätzbar nur als Stoff, voll Geschwätzes wie alle seine Produkte. Es fehlt ihm an Kraft und Tiefe und wird ihm stets daran fehlen."

Tiecks Werk war kein Drama und wollte kein Drama sein; es ist in seiner ursprünglichen Gestalt nie aufgeführt und konnte es nicht werden, aber es war eine ganz neue überraschende Erscheinung, die sogar auch Schiller (Jungfrau von Orleans) anregte und die von Zach. Werner (Kreuz an der Ostsee) sowie von Arnim und Brentano nachgeahmt wurde. Höher noch sollte die romantische Poesie im Kaiser Oktavianus steigen. Doch wie Zerbino schwächer als der gestiefelte Kater, so war auch Oktavian, ein Spiel in zwei Teilen und zehn Akten, schwächer als Genoveva. Am bekanntesten ist der Prolog Der Aufzug der Romanze geworden. Darin sprach Tieck in Form einer Allegorie seine Ansicht vom Wesen der Poesie in lieblicher Weise aus. Im Walde treten nacheinander der Dichter, der Liebende, die Pilgerin, Ritter, Reisende und ein platter Durchschnittsmensch auf; zuletzt erscheint die romantische Poesie auf einem weißen Roß, ihre Eltern sind Glaube und Liebe, ihre Begleiter Tapferkeit und Scherz. Die Romanze spricht die berühmten Worte, die so oft zur Kennzeichnung der Romantik gedient haben:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!

Das romantische Drama kann an Tiecks Werken am besten studiert werden. Inhaltlich bevorzugt es legendenähnliche, sagen- oder halbsagenhafte Stoffe, Märchen oder Volksbücher. Psychologisch sind die Helden des romantischen Dramas nicht handelnde, sondern ihr Schicksal erleidende Menschen, passive Naturen, die empfinden, dulden und sterben, ohne Leidenschaft, nur gelenkt vom Zufall oder durch das Schicksal in Gestalt der göttlichen Vorsehung, der gegenüber der Mensch nur Ergebung oder Resignation zu üben hat. So ist das irdische Leben nach romantischer Auffassung ein Leiden, der Tod aber auch kein Ende, sondern ein Übergang, eine Erlösung, die sich der Held ersehnt. Technisch genommen zeigt das romantische Drama sehr viel epische Einlagen, lange Vorgeschichten, Mangel an plastischer Gestaltung, lyrischen Schmuck, bunten Wechsel der metrischen Formen, Streben nach musikalischer Wirkung, Verachtung aller

Bühnenmöglichkeit, bisweilen auch absichtliche Zerstörung der Illusion durch die romantische Ironie.

Bis hierher reichte Tiecks romantische Dichtung. Er erkannte, daß eine weitere Entwicklung in dieser Richtung nicht mehr möglich sei. Noch einmal faßte er im Phantasus 1812 die früheren romantischen Dichtungen zusammen. Er vereinigte und läuterte die ihm am wichtigsten scheinenden Märchen, Erzählungen und Dramen, sandte ihnen nach Art der Rahmenerzählung in Boccaccios Decamerone ein Einleitungsgedicht, Phantasus genannt, voraus und verband die einzelnen Teile durch geistvolle Erörterungen. Mit dem Phantasus nahm Tieck von der Romantik Abschied.

Tiecks Novellen

Tiecks letzte Periode. Es ist das Große an Tieck, daß er eine Entwicklung über sein jugendliches Schaffen gehabt hat. Mit den Reisegedichten eines Kranken und der Rückkehr des Genesenden, zwei in freien Rhythmen gehaltenen Gedichtfolgen, und mit den Novellen Der Pokal und Liebeszauber löste er sich 1812 von der alten Romantik. Sein unausrottbares Erbteil an Verstandesnatur trat immer klarer zutage. Er verwarf nunmehr Mittelältelei und falschpoetisches Christentum, Sektengeist und spanisches Drama. Shakespeare und Goethe wurden fortan Führer seiner Kunst. Tieck pflegte in seiner letzten Zeit sein stärkstes Talent: sein episches. Er ward neben Goethe, Kleist, Brentano, Grillparzer, Hauff, E. Th. A. Hoffmann und Eichendorff in der ersten Generation ein Meister der deutschen Novelle. In der zweiten Generation sind die hervorragendsten Novellisten Mörike und Annette von Droste; in der dritten: Stifter, Storm, Otto Ludwig, Heyse, Halm, Keller und Riehl; in der vierten: Kürnberger, Jensen, Konrad Ferdinand Meyer, Raabe, Saar, Wilbrandt und Marie von Ebner-Eschenbach; von den Späteren: Hesse, Mann, Keyserling, Schnitzler u. a.

Eine Novelle ist nach Goethes (in den Gesprächen mit Eckermann) und auch nach Tiecks Erklärung die kurz gehaltene Erzählung einer wunderbaren Begebenheit, die sich zwischen wenigen Personen zuträgt, und die von einem gewissen Punkte einen überraschenden Umschwung nimmt, der jedoch in dem Vorhergehenden völlig begründet sein muß.

In seinen Novellen verfolgte Tieck fast stets eine besondere Absicht; er wendete sich in seinen etwa 40 Novellen gegen alte und neue Feinde: bis 1830 gegen die Heuchler, die Frömmler, die den Rückschritt wollten, nach 1830 mehr gegen die aufkommenden Dichter des jungen Geschlechts. Die Charakterzeichnung war im allgemeinen typisch (grundbildlich, allgemeingültig), nicht persönlich und einzigartig; die Umwelt und der Schauplatz der Handlung waren trefflich geschildert, aber die Darstellung litt durch Unwahrscheinlichkeit der Handlung und Breite der Schilderung. „Der Aufbau der Novellen ist fast überall gleich: man lernte die Menschen in einer inneren Verfassung oder äußeren Lage kennen, die ihrem Wesen nicht entspricht; ein glücklicher Zufall führt sie ans Ziel ihrer Wünsche und zur Offenbarung ihres wahren Seins.“ Einige dieser Novellen sollen in

ihren Hauptmotiven angedeutet werden. Sie können heute nur noch historisch gewürdigt werden.

Dichterleben 1825. Die jungen kraftgenialen Dramatiker des Elisabetischen Zeitalters, Christoph Marlowe und Green gehen trotz ihrer Genialität zu Grunde, im Gegensatz zu Shakespeare, der als Mensch wie als Dichter ein harmonisches Gleichgewicht seiner Seelen- und Geisteskräfte behauptet.

Der Aufruhr in den Cevennen 1826. Breite geschichtliche Schilderung der unter Ludwig dem Vierzehnten stattfindenden wütenden Kämpfe zwischen den Kamisarden in Südfrankreich, dem alten Sitz der Albigenser, und den Anhängern der römischen Kirche. Katholische Schwärmerei und kamisardischer Wahneifer werden einander gegenübergestellt, das wahre Christentum der Tat steht über beiden. Die Novelle ist unvollendet.

Der Gelehrte 1827. In einem stillen Haus lebt im ersten Stock einsam und für sich ein melancholischer reicher Gelehrter. Unter ihm wohnt die Familie des Besitzers, in der drei Töchter sind. Die beiden ältesten, Antoinette und Jenny, sind schön und verwöhnt, die dritte, Helena, wird von ihnen als Aschenbrödel behandelt. Der Gelehrte, dem Freunde zureden, sich zu verheiraten, denkt sich eigentlich mit der Ältesten zu verloben; durch einen Zufall erblickt er Helena in ihrem Küchengewande und wählt sie statt der ursprünglich auserseheneu Braut.

Der junge Tischlermeister, 1795 entworfen, 1811 ausgeführt, 1819 umgearbeitet, 1836 abgeschlossen. Schilderung des friedevollen Familienlebens des Tischlers Leonhard, patriarchalische Verherrlichung des deutschen Kunstgewerbes. Leonhard der Tischler zieht aus seinem Hause fort, um draußen in höhere Kreise zu kommen. Weib und Kind vergißt er fast im bunten Wanderleben, endlich kehrt er heim zu seiner Familie und seinem Handwerk.

Des Lebens Überfluß 1837. Zwei junge vornehme Leute, Heinrich und Klara, sind geflohen und halten sich in ihrem Liebesglück in einem einsamen Vorstadthaus verborgen. Es ist so kalt und sie sind so arm, daß sie erst das Eichengeländer, dann die eichene Treppe im Ofen verfeuern. Heinrich hat ein kostbares Exemplar von Chaucer einem Antiquar verkauft und auf der ersten Seite sein trauriges Schicksal verzeichnet. Das Buch kommt seinem Freund Andreas Vandelmeer in die Hände, er sucht die beiden Liebenden auf, teilt ihnen die Verzeihung der Eltern mit und sie kehren in ihr früheres glänzendes Leben zurück.

Vittoria Accorombona 1840. Es war Tiecks letzte größere Dichtung. Die edle Vittoria lebt im sittenlosen päpstlichen Rom des 16. Jahrhunderts. Sie ist eine reichveranlagte, hochgesinnte Natur, schmachtet aber in einer erzwungenen unglücklichen Ehe. Da lernt Vittoria den Herzog von Bracciano kennen, der aus Liebe zu ihr die eigene Gattin tötet und auch Vittorias Gatten beseitigen läßt. Vittoria wird zunächst als Gefangene auf die Engelsburg gebracht, aber durch den Herzog von Bracciano befreit, und flieht mit ihm an den Gardasee. Dort wird der Herzog von Bracciano vergiftet, Vittoria aber stirbt in Padua durch Mörderhand.

Als Kritiker bietet Tieck ein merkwürdiges Doppelbild. Er war kritisch immer ein Gegner der romantischen Übertreibungen, auch wenn er ihnen, wie wir gesehen haben, dichterisch huldigte. Sein Urteil ist fein und theatergeschichtlich oft von höchstem Wert. Unter seinen Kritischen Blättern sind die Besprechungen von Schillers Wallenstein, Kleists Prinzen von Homburg und Kätchen von Heilbronn und besonders von Shakespeares Dramen hervorzuheben.

Tiecks Dramaturgie

Als Bühnenreformator stand Tieck seiner Zeit weit voran. In der theoretischen Erkenntnis war er selbst Goethe überlegen. Sein Eintreten für die künstlerisch durchgebildete, illusionslose Bühne für die Zwecke des rezitierenden Dramas ist eine grundlegende Neuerung. Tieck erstrebte mit klarer Erkenntnis eine Bühne, in der die symbolische Andeutung des Ortes die wahre und ideale Illusion

erwachen ließ, die das Operntheater, die Guckkastenbühne mit allen Kulissen und Soffiten nicht geben konnte. „Nur der Barbarei gehört es an, die ganz gemeine und physische Täuschung zum Gipfel der Kunst zu erheben.“ „Das Falsch-Illusorische ist aufzugeben, dagegen das, was allein illudieren soll, das Geistig-Poetische, zu unterstützen.“ Von Tieck stammt auch der Gedanke der Profilbühne, die im Münchner Künstlertheater fast ein volles Jahrhundert später Gestalt gewann; von Tieck stammt auch der von Max Reinhardt verwirklichte Gedanke, die Darsteller bei den wichtigsten Veranlassungen mit dem Publikum selber in unmittelbaren, fast greifbaren Zusammenhang zu bringen: „Goethe sah in dem Schauspieler die abstrakte Figur eines beweglichen Gemäldes, dessen Fläche, die Vorhanglinie, er nicht überschreiten durfte, ohne die Auffassung zu stören; Tieck bekämpfte in dieser Ansicht ein schädliches Vorurteil; ihm wurde der Spieler zum leibhaftigen Menschen, das Stück zum selbsterlebten Ereignis, an dem wir unmittelbaren seelischen Anteil nehmen. Goethe wollte im Theater betrachten, Tieck erleben.“ Es war das Unglück, daß Tieck in seiner besten und kräftigsten Zeit, in Dresden (1825 bis 1840), diese Anschauungen nicht praktisch verwirklichen konnte. Als ihm in Berlin durch Friedrich Wilhelm IV. die Möglichkeit des freien Wirkens gegeben wurde, war er vom Alter gebeugt. Das von Tieck Begonnene konnte von seinen unmittelbaren Nachfolgern nicht durchgehalten werden; Immermann, Laube, Dingelstedt, später auch Wagner und die Meininger: sie alle haften wieder an dem Gedanken der alten Illusionsbühne. Erst im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geht man auf Tiecks Bühnenreform zurück und preist als Entdeckung der Neuzeit, was Tieck in vorschauendem Geist schon lange gefunden hatte.

Unvergänglich strahlen Tiecks Verdienste als Herausgeber. Unsere Literatur verdankt ihm allein die Rettung von Kleists unersetzlichem Nachlaß, darunter den herrlichen Prinzen von Homburg, der ohne Tieck verloren gegangen wäre. Auch die Werke des früh verstorbenen Novalis gab Tieck heraus, ebenso die Werke des unglücklichen Lenz.

Als Übersetzer ist Tiecks alter Ruhm dagegen wesentlich zu schmälern. Zwar ist seine minder bekannte Übertragung des Don Quixote ein Meisterwerk, aber als Übersetzer Shakespeares darf und kann Tieck nicht gelten. Graf Baudissin überließ, wie wir wissen, in uneigennützigster Weise die Ehre der Übersetzung Tieck allein und wollte seinen Namen nicht genannt wissen. So ging denn das große Werk als Schlegel-Tiecksche Shakespeareübersetzung in die Welt; sie hieße aber besser die Schlegel-Baudissinsche. Trotzdem bleibt Tieck das Verdienst, daß er als Dramaturg den großen Briten in Deutschland zu neuen Ehren gebracht hat.

Der Charakter von Tiecks Dichtung wechselt und ist schwer zu bestimmen. Die entscheidenden Anregungen empfing Tieck von Wackenroder. Ein Führer und Träger der Entwicklung wurde Tieck nach 1820 durch seine wenigstens für die Zeit realistisch anmutenden Novellen. Als Lyriker schwebte ihm Goethes Vorbild vor; der musikalische Klang, die Stimmung gingen ihm über den Gehalt, doch lag auch viel Verstandesmäßiges neben der blühenden Lyrik. Nicht als Dramatiker, sondern als Dramaturg hat Tieck für das deutsche Theater Be-

deutung. Als Historiker erschloß er mit zuerst das deutsche Altertum, indem er auf die Volksbücher hinwies und mit der Übersetzung der Minnelieder das Interesse für die mittelhochdeutsche Poesie weckte. Tieck war eine innige, fantasievolle, aber schwache Natur; seine Werke waren an Wert sehr ungleich, im Inhalt oft verschwommen und in der Form gekünstelt. Zum nationalen und großen Dichter gebrach es ihm an Tiefe und an Kraft.

Das norddeutsche Genie

Heinrich von Kleist

Er war ein Dichter und ein Mann wie einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen.
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörtem Unglück, glaub' ich, keiner.
Hebbel.

Im allgemeinen ist die frühere Gleichgültigkeit gegen Kleist einem tiefen Verständnis, ja einer glühenden Bewunderung gewichen, dennoch werden wir, da die Nachrichten über ihn spärlicher fließen als über weit geringere Dichter, niemals ein vollständiges Bild von Kleists Innerem erlangen. Es ist, als ob ein grausames Schicksal, das den Unglücklichen im Leben so hart verfolgt hat, ihm auch noch im Tode den Lorbeer streitig machen wollte. Kleists Leben bestätigt das herbe Dichterwort: „Leben heißt tief einsam sein." Kleist hat weder Vorgänger noch Nachfolger gehabt, und niemals verschönte ein großer Erfolg sein Streben. Irrtümlich hat man Kleist zur romantischen „Schule" gerechnet und da er so gar nicht hineinpassen wollte, nicht recht gewußt, was man mit ihm anfangen solle. Seine Zeitgenossen, die Schlegel, verachteten Kleist, denn dieser hielt an der geschlossenen Kunstform des Dramas fest und wollte von den zersetzenden romantischen Kunstlehren nichts wissen. Kleist war nicht der Parteigänger, er ist das Widerspiel der Romantiker; er ist ein Eigener. Er selbst hielt sich nicht zu den Romantikern; bis 1807 nahm kein Romantiker, weder Schlegel noch Tieck, von Kleist Notiz. Erst spät, in Dresden und in den letzten Lebensjahren in Berlin, kam Kleist mit den romantischen Kreisen in Berührung. Auch zu den Klassikern darf man ihn nicht stellen. Den großen Weimaranern, namentlich Goethen in seiner Bewunderung des klassischen Griechentums trat Kleist mit dem Trotz des Titanen, fast revolutionär entgegen. Fest und gewaltig und naiv steht Kleist auf dem Boden seiner Zeit und seiner eigenen Persönlichkeit. Um Kleist, den herben, glühenden, einsamen norddeutschen Genius zu verstehen, der zugleich der erste große politische Dichter unseres Volkes gewesen ist, muß man von seinem Norddeutschentum ausgehen, wie man bei Grillparzer, dem anderen Genius der Generation, vom Östreichertum und von den josefinischen Ideen ausgehen muß. „Heinrich von Kleist", sagt Arthur Eloesser in seiner vorzüglichen Studie über Kleist, „steht ganz allein, niemandes Schüler, niemandes Meister, und wie ihn die Klassiker abzuweisen scheinen, weist er wiederum trotz mancher Zusammenhänge die zeitgenössische Romantik als Familie von sich ab. Kleists Werke haben nicht (wie die der Romantiker) etwas Dunkles, Fragmentarisches, schattenhaft Abstraktes, es sind

gerade gewachsene blühende Körper ohne Hebbelsche Überwucherung des Gehirns. Kleist zeigt anders als die Romantiker eine gewaltige heidnische Kraft ... Penthesilea ist mit aller Strenge gebildet, fest wie Erz oder Marmor ... Das eben ist das Große an Kleist, daß er noch über den Rausch gebietet."

Dennoch ist kein Genius unseres Schrifttums unbekannter durchs Leben geschritten als Kleist, und da ihm niemals ein Triumph seiner großen tiefsinnigen Kunst gegönnt war, so hatte Kleist sein Leben lang mit Mangel, Verkennung, ja schließlich mit Hunger zu kämpfen, indessen Kotzebue und Fouqué als große Dichter gefeiert wurden. Zu Kleists Andenken wurde an seinem hundertsten Todestag 1911 die Kleiststiftung zu dem Zweck gegründet, um ringende poetische Talente durch rechtzeitige Hilfe davor zu bewahren, im Lebenskampf unterzugehen. 1920 bildete sich nach dem Vorbild der Goethe- und Grillparzergesellschaft auch eine Kleistgesellschaft. Kleists Leben darf als bekannt gelten, daher soll es nur in kurzen Schlagworten vorüberziehen.

Heinrich von Kleist, geboren am 18. Oktober 1777 in Frankfurt a. O. Sein Vater, Joachim Friedrich, Kapitän im dortigen Regiment; seine Mutter Juliane Ulrike, geborene von Pannwitz, die Tochter eines märkischen Landedelmannes. Die um drei Jahre ältere Stiefschwester Ulrike (1774 bis 1849) hielt aufs treueste zum Bruder. Eintritt in das Potsdamer Garderegiment zu Fuß 1792. Junker während des Rheinfeldzuges 1793, 1794 und 1795, Leutnant 1797. Austritt aus der preußischen Armee 1799. Philosophische und mathematische Studien auf der heimatlichen Universität Frankfurt a. O. Verlobung mit Wilhelmine von Zenge. 1800 Reise nach Würzburg, wo Kleist Heilung von einem alten Leiden sucht und ihm eine Ahnung seines Dichterberufes aufgeht. Fortsetzung der philosophischen Studien in Berlin, 1801 jedoch Bruch mit der Philosophie. Unaussprechliche Öde, zielloser Zustand.

Mit seiner Schwester Ulrike erste Reise nach Paris 1801. Geheimes Trachten nach dichterischen Zielen. Lösung der Verlobung 1802. Hoffnung eines erträumten ländlichen Dichteridylls. Aufenthalt in der Schweiz, besonders in Bern und auf einer Insel im Thuner See 1801 bis 1802. Vollendung der Familie Schroffenstein. Umgang mit Heinrich Zschokke, dem Urheber des Räuberromans und Räuberstücks Abällino, der große Bandit, und dem späteren Verfasser der Stunden der Andacht, sowie mit dem jungen Buchhändler Heinrich Geßner, dem Sohn Salomon Geßners, und mit Ludwig Wieland, dem Sohn Christoph Martins. Mit dem jungen Wieland Reise nach Weimar. Gütige Aufnahme beim alten Wieland in Oßmannstedt. Unausgesetztes Ringen um die Vollendung des Guiskard. Neigung zu Wielands jüngster Tochter Luise. 1803 durch die gewaltige dämonische Unrast seines Wesens von dieser stillen Zufluchtsstätte davongetrieben. In Dresden Fortsetzung seiner Arbeit, die wie eine fixe Idee ihn festhält. Von Ernst von Pfuel und Ulrike, der schwesterlichsten der Seelen, für seine große Bestimmung gerettet. Reise mit Pfuel nach der Schweiz, Oberitalien und Frankreich. Voll blinder Unruhe Frankreich nach zwei Richtungen durchreisend, gelangt Kleist zum zweiten Mal nach Paris. „Mein Schicksal nähert sich seiner Krise." Gedanke, Bonapartе zu ermorden und selbst zu sterben. Von St. Omer meldet er der treuen Schwester Ulrike den Zusammenbruch der stolzen Hoffnung, mit Einem Wurf (Robert Guiskard) in der Dichtung das Höchste zu erreichen Oktober 1803. Im Lager von Boulogne als Spion verdächtig, entgeht Kleist nur durch fluchtartige Heimreise der Verhaftung. Zusammenbruch auf der Reise in Mainz. 1804 Eintreffen in Berlin. In tiefster Niedergeschlagenheit Annahme eines kleinen Amtes mit 600 Talern Gehalt.

Einige Jahre stiller Arbeit und Sammlung. Anstellung an der Domänenkammer in Königsberg 1805. Kleines Ehrengehalt der Königin Luise. Gesundung und Beruhigung. Neudichtung des Amphitryon, verschiedene Novellen, Der zerbrochene Krug, Penthesilea. Doch über sein Dichten geht ihm der nationale Gehalt. Tiefe Erschütterung durch den Zusammenbruch Preußens nach der Schlacht bei Jena. Aufgabe des Amtes 1807. Zu Fuß wandert er im Januar mit mehreren Offizieren von Königsberg nach Berlin. Es ist höchst wahrschein-

lich, daß er dabei patriotische Ziele zur Befreiung Preußens verfolgte. In Berlin wird er von den Franzosen gefangen genommen und nach dem Alpenfort Joux gebracht. Durch Ulrikens Bemühungen wird er endlich freigelassen.

Übersiedlung nach Dresden. Aufenthalt 1807 bis 1809. Umgang mit Adam Müller, Pfuehl, Rühle, Lilienstern, Tieck, später auch mit Gottfried Körner. Adam Müller war nach Wieland der erste, der dem Dichter Kleist Verständnis und Begeisterung entgegenbrachte. In Dresden empfängt der Dichter wohltuend-freundliche Eindrücke von Kunst und Natur. Wendung zum Patriotischen und Romantischen. Die reichste Schaffenszeit: Kätchen von Heilbronn, Michael Kohlhaas, die Hermannsschlacht. Mit Müller Herausgabe der Zeitschrift Phöbus 1808, die nicht lange besteht. Goethe, Wieland, die Weimarischen Kreise halten sich fern. In vollem Bewußtsein stellt sich der Phöbus dem Weltbürgertum der Klassiker entgegen. Von Dresden reist Kleist April 1809 nach Östreich, um sich unmittelbar in die Arme der Begebenheiten zu werfen. Tollkühner Besuch des Schlachtfeldes von Aspern. Vorübergehende Niederlassung in Prag, wo er ein Wochenblatt Germania plante, das den Haß gegen Napoleon entflammen und zur Abschüttelung des fremden Joches aufrütteln sollte. Nach der unglücklichen Schlacht bei Wagram Juli 1809 Scheitern auch dieser Hoffnung. Völlige Erschöpfung und Siechtum. Allmähliches Bekanntwerden Kleists in den Kreisen der jüngeren Romantiker.

Berliner Aufenthalt vom Februar 1810 bis zum November 1811. Die Werke dieser Zeit waren das Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg 1810 und fünf neue Novellen. Literarischer Umgang mit Achim von Arnim, Klemens Brentano, Fouqué, Adam Müller. Herausgabe der fünfmal wöchentlich erscheinenden Berliner Abendblätter, die von neuem energisch gegen Napoleon arbeiteten, sich aber der preußischen Regierung durch die Verurteilung der Hardenbergschen Finanzreformen mißliebig machten und deshalb mit größten Zensurschwierigkeiten zu kämpfen hatten, obschon Kleist als Herausgeber ebenso rastlos wie glänzend die Leitung der Zeitung geführt hatte. Vergebens rang Kleist, durch das Eingehen der Abendblätter mittellos geworden, beim König Friedrich Wilhelm um Wiederanstellung im Zivil- oder Militärdienst. Vergebens hoffte er auf ein heldenhaftes Aufraffen gegen Napoleon. Seine Dramen wurden nicht aufgeführt, seine Handschriften auf das kläglichste bezahlt; er ward bedrückt mit gemeiner Lebensnot, war mit der Familie zerfallen; litt vielleicht noch unter einer Herzenstragödie; er stand vereinsamt im Leben da, erlebte noch im Herbst 1811 Preußens Bündnis mit Napoleon und sah für sich keine Möglichkeit mehr, dies jammernswerte Schicksal zu tragen. Selbstmordgedanken hatten schon lange sein Haupt umschwebt. Kleist erschoß Frau Henriette Vogel, eine unglückliche Freundin, die ihn um den Tod gebeten hatte, und dann sich selbst am 21. November 1811 am kleinen Wannsee bei Potsdam.

Wo er gestorben, liegt Kleist auch begraben. Das Aufsehen, das sein Freitod erregte, war ungeheuer. Ein Machtspruch des Königs mußte das Erscheinen einer Gedächtnisschrift für Kleist und Henriette Vogel verhindern. Treu hielten Fouqué und Arnim zu dem Freund; Rahel von Varnhagen verteidigte sein Andenken gegen die moralischen Tadler. Kleists Name ward nach seinem Tode rasch vergessen. 1821 gab Tieck Kleists hinterlassene Schriften, 1826 Kleists gesammelte Werke heraus. Das stille Grab am Wannsee war bald völlig verfallen. Erst 1862 schuf der Weckruf Herman Grimms ein einfaches und würdiges Denkmal. 1863 kam Wilbrandts lichtvolle Kleistbiographie heraus; Otto Brahm, Reinhold Steig, Servaes, Meyer-Benfey, Wilhelm Herzog u. a. folgten. Auf dem Theater faßten Kleists Dichtungen sehr spät, erst nach 1870, festen Fuß. Die Meininger hatten daran den wichtigsten Anteil.

Jugenddrama: Die Familie Schroffenstein, Trauerspiel in fünf Akten, 1803 erschienen.

Dramen aus der Kampfzeit des Dichters um die neue Form: Robert Guiskard, der Herzog der Normänner, ein Bruchstück, 1802 bis 1803 geschrieben, 1807 aus dem Gedächtnis wieder hergestellt, 1808 im Phöbus veröffentlicht. Amphitryon, Lustspiel nach Rotrou, 1807 erschienen. Der zerbrochene Krug, ein Lustspiel, 1808 aufgeführt, 1811 gedruckt. Penthesilea, ein Trauerspiel, 1806 bis 1807 geschrieben, 1808 veröffentlicht.

Dramen aus der Zeit der Anpassung an das Theater der Zeit: Das Kätchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe, ein großes historisches Ritterschauspiel, 1810 aufgeführt und gedruckt. Die Hermannsschlacht, ein Drama, 1808 geschrieben, 1821 veröffentlicht.

Prinz Friedrich von Homburg, ein Schauspiel, 1810 gedichtet, 1821 aus dem Nachlaß gedruckt und in Wien zum ersten Male aufgeführt.

Novellen: Michael Kohlhaas. Die Marquise von O. Das Erdbeben in Chili. Die Verlobung in St. Domingo. Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik. Der Zweikampf. (Als Buch 1810 und 1811 erschienen, doch waren schon fast alle Novellen vorher in Zeitschriften ganz oder teilweise abgedruckt.)

Größere prosaische Schriften (Band 4 in Erich Schmidts kritischer Ausgabe): Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. — Satirische Briefe. — Lehrbuch der französischen Journalistik. — Katechismus der Deutschen.

Kleinere Aufsätze: Was gilt es in diesem Kriege? — Einladung zur Zeitschrift Germania. — Gebet des Zoroaster. — Über das Marionettentheater. — Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg. — Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten. — Außerdem zahlreiche mit Meisterschaft erzählte Tagesbegebenheiten und Anekdoten.

Gedichte: Die beiden Tauben (Zwei Täubchen liebten sich mit zarter Liebe), Epigramme, Germania an ihre Kinder, Kriegslied der Deutschen, An Friedrich Wilhelm III., An Erzherzog Karl, Das letzte Lied, An die Königin von Preußen (Sonett).

Briefe an seine Schwester Ulrike und an seine Braut Wilhelmine von Zenge. Die wichtigste Quelle jeder tieferen Erkenntnis von Kleist.

Auch über diesen Briefen wie über dem sonstigen Nachlaß schwebt ein Verhängnis. Ulrike hat des Bruders Briefe nur widerwillig und nur nach einer vorsichtigen Reinigung zur Veröffentlichung hergegeben. Wilhelmine von Zenge, die später den Professor Krug heiratete, „den Wasserkrug", Kants braven Nachfolger auf dem Lehrstuhl in Königsberg, hat die „leidenschaftlichsten" Briefe ihres früheren Verlobten verbrannt und hätte ohne das Dazwischentreten ihrer Schwester wohl den ganzen Schatz aus Unverstand vernichtet. Marie von Kleist, seine Kusine, an der der vierunddreißigjährige Dichter wohl am meisten hing, hat bis auf die drei Abschiedsbriefe kein Blatt der Nachwelt überliefert. Verloren ist leider auch das „Tagebuch seiner Seele"; verloren ein zweibändiger Roman, der 1816 noch vorhanden gewesen zu sein scheint und für den der Dichter bei seinem Verleger vergebens um günstige Bedingungen gebeten hatte. Schon früher ist Kleists angefangenes Trauerspiel Leopold von Österreich und ein anderes Drama: Peter der Einsiedler zugrunde gegangen. Von seiner letzten Tragödie, der Zerstörung Jerusalems, kennen wir nur den Titel.

Familie Schroffenstein und Robert Guiskard

Jugendzeit und Wanderleben. Kleist war schon als Knabe ein nicht zu dämpfender Feuergeist. Seine reichen Gaben mischten sich in verhängnisvoller Weise mit Charakteranlagen, die ihn zum unglücklichsten aller Dichter machten, die unsere Literatur zu den Großen zählt. Nur wenig sind wir über Kleists geistige Entwicklung in der Jugend unterrichtet. Jedenfalls ist Kleist im Gegensatz zu Goethe, Tieck und der Mehrzahl der neueren Dichter erst spät mit der Poesie in Berührung gekommen. In dem eintönigen Frankfurt a. O. und den adligen Offizierkreisen, denen damals nur die Erinnerung an Friedrich den Großen einigen Schwung gab, konnte man sich unter einem Dichter höchstens einen Mann vorstellen wie den braven Sänger des Frühlings, Kleists weitläufigen Verwandten Ewald von Kleist († 1759), und selbst dieses bescheidene Vorbild kam dem jungen Gardefähnrich in der langen öden Junkerzeit nicht in den Sinn. Das allgemeine Gefühl der Unbefriedigtheit, der immer glühender erwachende Ehrgeiz, die namenlose Sehnsucht nach etwas Unbekanntem, Großem, trieb Kleist zunächst nicht zur Poesie, sondern zur Wissenschaft. Hastig wollte er alle Höhen und Tiefen des menschlichen Wissens ermessen, aber weder Mathematik noch Philosophie befriedigten ihn: überanstrengt und innerlich so unstät wie bisher kehrte er der Wissenschaft bald den Rücken. Kants Philosophie mit ihrer strengen Lehre von

der ewigen Unerkennbarkeit des Dings an sich erschien ihm vernichtend. Schmerzerfüllt klagte er, man wisse nie, ob das trügerische Auge Wahrheit oder Schein sehe. Nicht von der Philosophie konnte seinem tiefverwundeten Inneren Rettung kommen. Da treffen ihn in Berlin die ersten romantischen Ideen, und ein inneres Erlebnis, das größte, das er je erfahren, beginnt sich vorzubereiten. Kleist reist plötzlich, um Heilung von einem Leiden zu suchen, über Dresden nach Würzburg. Er findet sie dort; doch nicht genug, nach tausend bitteren Seelenschmerzen entdeckt er, der Dreiundzwanzigjährige, überselig und selbst davon überwältigt, auch seinen Dichterberuf. Von jetzt an ist sein Schicksal besiegelt. Er kennt fortan nur das Gebot, der Dichtkunst zu leben, und wirft verächtlich alle Möglichkeiten beiseite, ein bürgerlich sicheres Amt zu ergreifen; selbst seine Braut, Wilhelmine von Zenge, die mit rührendem Eifer auf seine Ideen einzugehen suchte, wird von ihm verlassen.

Kleists Frühzeit. Überblicken wir Kleists dichterisches Werk, sagt Meyer-Benfey, Kleists bester und umfassendster Erklärer, so sehen wir in unglaublich kurzer Zeit, in zehn Jahren, von denen die Hälfte in Krankheit und anderer Tätigkeit aufgebraucht ist, eine Fülle von Meisterwerken entstehen, die von ganz wenigen erreicht, von niemand übertroffen ist. Vorbereitend ging der dichterischen Tätigkeit eine wissenschaftliche (1799 bis 1801) voraus. März 1801 hatte sich durch Kants Kritik der reinen Vernunft der große Zusammenbruch der philosophischen Studien vollzogen und das Künstlerideal war in Kleist erwacht. Von Oktober 1801 bis 1803 reicht die Frühzeit seiner dichterischen Tätigkeit. Ende 1801 begann er die Familie Schroffenstein. 1802 war das Werk in der Schweiz vollendet. Anderthalb Jahre (April 1802 bis Oktober 1803) steht Kleist im Bann des Robert Guiskard. Nach dessen Scheitern (St. Omer 1803) verstreichen zwei Jahre dichterischer Untätigkeit (1804 bis 1805). Ende 1805 und Anfang 1806 in Königsberg vollzog sich der Bruch der Weltbürgerideen und die Hinwendung zu vaterländischen Gedanken.

Zweite Periode: Anfang 1806 bis Ende 1807. Französische Kriegsgefangenschaft Januar bis Juli 1807. Im Jahre 1806 entstanden in Königsberg Amphitryon und Zerbrochener Krug. Der erste Plan zu dem Zerbrochenen Krug fällt ins Jahr 1802, während des Schweizer Aufenthalts. Die Arbeit blieb dann liegen. In Königsberg vollendete Kleist, ein Pegasus im Joche, den Zerbrochenen Krug im Sommer 1806. Penthesilea begleitete Kleist in der Kriegsgefangenschaft. Sie wurde Oktober 1807 abgeschlossen.

Die dritte Periode umfaßt die Dresdner Jahre 1807 bis 1809 und die Prager Monate. Ende 1807 entstand die Marquise von O., zwischen Oktober 1807 und Mai 1808 das Kätchen von Heilbronn. Unmittelbar danach wurde die Hermannsschlacht begonnen und im Dezember 1808 vollendet. Im April 1809 verließ Kleist Dresden und ging nach Österreich. Von Juli bis November 1809 ist Kleist verschollen, wahrscheinlich lag er in Prag krank.

Die letzte Periode, die Berliner Zeit (Februar 1810 bis November 1811), an Kämpfen und heroischen Anstrengungen die reichste, sah die Vollendung des Prinzen von Homburg. Dieses Drama ist zwischen Mai 1809 und März 1810 entstanden. Ein Hauptwerk, der große Roman ist verloren gegangen.

Ängstlich birgt H. v. Kleist sein erstes Stück, die Familie Schroffenstein, vor den Augen der Welt. Nie ist Kleist mit seinen Werken so frei und ungescheut vor die Öffentlichkeit getreten, wie andere Dichter. „Ich begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie es die Menschen sind, übergeben kann. Bastard nennen sie es. Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe." Kleists tragische Veranlagung war es, daß er stets alles an alles setzte, daß er sofort das Höchste auch in der Dichtung erreichen wollte, was einem Sterblichen zu erreichen möglich war, ohne sich mit den Vorbereitungen lange aufzuhalten. Schon trug er sich mit dem Plan zu dem großen Werk seiner

höchsten Träume, dem Drama Robert Guiskard. Aber es wollte ihm nicht gelingen, sein Ideal greifbar zu gestalten, unmutig vernichtete er sein Werk und dachte daran, sich in der Schweiz anzukaufen und im tiefsten Frieden „in einem grünen Häuschen" Landmann zu werden, losgerissen von allen Verhältnissen, die ihn zwangen zu streben, zu beneiden, zu wetteifern. „Ich werde wahrscheinlicherweise niemals in mein Vaterland zurückkehren. Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz. Es ist nur ein einziger Fall, in dem ich zurückkehre, wenn ich der Erwartung der Menschen, die ich törichter Weise durch eine Menge von prahlerischen Schritten gereizt habe, entsprechen kann. Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterlande erscheinen, geschieht es nie." Vollendet wurde in der Schweiz nur das schon früher begonnene Trauerspiel Die Familie Schroffenstein, Kleists Erstlingswerk. Das Stück liegt in drei deutlich erkennbaren Entwicklungsstufen vor. Die Titel lauten: Die Familie Thierrez, Die Familie Ghonorez und Die Familie Schroffenstein. Der erste Entwurf zeigt die Haupthandlung in ihrer einfachsten Form; der zweite, die Familie Ghonorez, hat einen spanischen Schauplatz, sonst aber fast den gleichen Text wie die Familie Schroffenstein. Das Stück ist die Tragödie des Mißtrauens. Es ist einer jener gewaltigen Erstlinge, an denen unsere Literatur so reich ist, von dramatischer Kraft in der Handlung, von höchstem Liebreiz in den Szenen zwischen Ottokar und Agnes, von eigentümlicher Prägung in Sprache und Charakteristik. Kleist selbst genügte es so wenig, daß er es eine elende Scharteke nannte. Die Ausführung ist in der Tat völlig ungleichmäßig. Die drei ersten Aufzüge zeugen von einer gewaltigen, wenn auch finsteren Kraft; mit dem vierten Aufzug jedoch erlahmt das Interesse des Dichters und er schließt übereilt und unwürdig, was er so kunstvoll begonnen hatte; die Handlung verwirrt sich, ungeheuerliche Widerwärtigkeiten stoßen uns auf, und so endet das Stück wie eine tragische Posse. Einzelne Szenen (so im fünften Akte die Umkleideszene) und die Charakteristik sind von ragender Größe und durchweht von Shakespeareschem Geiste. Das Stück erschien ohne Verfassernamen.

> „Die Familie Schroffenstein stellt uns den inneren Krieg eines adligen Geschlechtes dar, das durch eine unheimliche Verkettung von Mißtrauen, Leidenschaft und Zufall fortgerissen, gegen sich selbst wütet und erst zum Frieden gelangt, als es in fürchterlichen Untaten sich alle Zukunft und alle Seligkeit zerstört hat."

Das Drama bedeutete jedoch nichts gegen das Meisterwerk, das Kleist während seiner ruhelosen Wanderjahre (Weimar, Dresden, Genf, Paris) unaufhörlich im Sinne trug: Robert Guiskard, Herzog der Normänner. Es sollte nichts Geringeres bedeuten, als eine Überbietung alles dessen, was die deutschen Klassiker von Lessing bis Schiller im Drama erreicht hatten.

Bei Wieland beschäftigte sich der seltsam Verschlossene mit dem Stück. „Endlich gestand Kleist, daß ein Trauerspiel seinen Geist fessele, ein immer wieder zerstörter Aufbau, und eines Nachmittags am Kamin brachte der Alte ihn soweit, daß er seinem Wirt einige der wesentlichsten Szenen . . . aus dem Gedächtnis vordeklamierte. Hingerissen rief Wieland: wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich zu einer Tragödie verbänden, so würde ein diesen Bruchstücken gemäßer Guiskard ans Licht treten . . . Weinend und kniefällig küßte Kleist ihm die Hände; den stolzesten Augenblick seines Lebens hat er nach

Jahren noch diesen großen Moment der Offenbarung genannt." Doch aus Genf schrieb der Unselige: „Ich habe nun ein Halbtausend hintereinander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so viel Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei." Aber auch der dritte Entwurf befriedigte Kleist nicht. Diese Selbstverurteilung bedeutete das Scheitern langgehegter, höchster Hoffnungen, und als er in der finstersten Seelenstimmung zum zweiten Male nach Paris weiterreist, verbrennt er dort Robert Guiskard, außerdem ein anderes angefangenes Drama Leopold von Österreich und alle seine Papiere. Der Gedanke des Selbstmordes leuchtet immer unheimlicher in dem Unseligen auf. Die Quelle des Stückes ist ein Aufsatz in Schillers Horen vom Jahr 1797. Kleist stellte später 1807 aus dem Gedächtnis für den Phöbus die Szenen her, die wir jetzt besitzen. Robert Guiskard († 1085) ist im Begriff, mit seinen Normannen Byzanz zu erobern. In seinem Lager wütet die Pest, ihn selbst ergreift die Krankheit, und ein häuslicher Zwist, der einer alten Schuld entspringt, bricht immer stärker in seiner Familie aus.

Die 500 erhaltenen, vielbewunderten Verse des Guiskard erinnern in der erhabenen Größe wohl an die Sprache im Ödipus des Sophokles, aber sie tragen das Gepräge eines neuen, eigenen Stils. In dem ganzen Fragment gibt es keine handelnden Personen, sondern alles, was vorgeht, spiegelt sich nur im Geiste eines einzigen ungeheuren Zuhörers, Redners und Betrachters: des Normannenchors. Das ist das Neue und Große des Kleistischen Werkes: die Erfindung eines Volkschores, aus dessen Geist das ganze Drama geschaut und gestaltet ist. Im Unterschied von Schiller, der fast gleichzeitig (1803) in der Braut von Messina an die Schaffung eines Dramas mit Chören ging, aber vorhandene verschiedene Stilelemente mischte, verfuhr Heinrich von Kleist völlig einheitlich und selbstherrlich. Einen Chor wie in Guiskard hatte es im deutschen Drama noch nicht gegeben. Was shakespearisch oder naturalistisch daran sein soll, ist unerfindlich. Robert Guiskard ist ein originaler, leider nicht vollendeter Versuch eines konzentrierten Stildramas. Erst die Bühne des 20. Jahrhunderts wagte sich und zwar mit Erfolg an seine Aufführung.

Amphitryon Novellen Zerbrochener Krug Penthesilea

Königsberger Zeit. Mit gebrochenen Schwingen kehrte Kleist, der nie oder nur im höchsten Glanz des Ruhms in die Heimat hatte zurückkehren wollen, dahin zurück. Sein kleines Vermögen war aufgezehrt. Geduldig ließ er sich von Ulrike bestimmen, in Königsberg ein Staatsamt anzunehmen. Der Fleiß jener Tage bietet ein rührendes Bild: ein ganzes Jahr enthält er sich des Dichtens, dann aber fordert die Natur des Künstlers ihr Recht, und Kleist erhebt sich zu neuer, bewunderungswürdiger Schaffenslust. Mehr als alles andere beweist dieser Aufschwung nach dem allertiefsten Sturze die gesunde Kraft, die in dem Dichter wohnte. Er begann in dieser zweiten, maßvolleren Periode mit kleineren Versuchen: er schrieb Novellen (Marquise von O., Das Erdbeben in Chili), er schuf eine das Original bei weitem übertreffende Bearbeitung des Rotrouschen Lustspiels Amphitryon, die Gentz schwärmerisch bewunderte, versuchte sich dann in einem kleinen selbständigen Werk (Der zerbrochene Krug) und dichtete endlich, am Schluß der Königsberger Zeit, eine von seinen größten Tragödien (Penthesilea).

Der Amphitryon von Kleist geht nicht auf Molière, sondern auf ein älteres Werk von Rotrou (Die beiden Sosias) zurück. Molière hat dieses Werk nur überarbeitet. Kleist wollte das Drama mit seinen geistreichen lockeren epigrammatischen Versen, die Voltaire besonders bewunderte, nicht übersetzen, sondern über das Vorbild hinaus steigern und in zweierlei Hinsicht übertreffen. Er streift zunächst auch hier alle fremden, griechischen oder französischen Bestandteile des Stoffes ab, um die Sage von Jupiter, der in der angenommenen Gestalt des Thebanerfeldherrn bei dessen Gattin Alkmene Einkehr hält, auf den frei erfundenen Schauplatz einer deutsch-hellenischen Umwelt zu verlegen. Er gestaltet dann in dem Sosiasdrama die Handlung zu saftigstem, vollkräftigstem Humor und er führt die Alkmene-Handlung nicht bloß bis an das Mystische, sondern sogar direkt bis an die Grenze des christlichen Erlösergedankens heran. Das ist groß und kühn. Die Ausführung ist oft nicht ohne Spitzfindigkeit; Groteskes und Mystisches sind nicht zu voller Einheit verschmolzen, aber die Gestalt der Alkmene, deren Liebe zu Amphitryon selbst durch des Gottes trügerische Leidenschaft nicht verwirrt werden kann, gehört zu den Schöpfungen, die nur dem ganz großen Herzenskündiger und Menschenbildner gelingen können. Der heikle Stoff und die große Schwierigkeit, die Doppelgänger Jupiter-Amphitryon, Merkur-Sosias auf der Bühne darzustellen, haben dies beseelte, tausendtönige Werk auf der Bühne niemals heimisch werden lassen. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte dies geistvollste Drama Kleists seine Uraufführung.

Die Novellistik Kleists ist von Anfang an von starker Ursprünglichkeit. Kleist ist als Novellist von klassischen und romantischen Vorbildern unabhängig, ja er hält sich sogar von dem übergewaltigen Einfluß des Goetheschen Meister frei. Die ersten Novellen: Der Findling, Die Verlobung auf St. Domingo, auch Das Erdbeben in Chili sind noch von einem etwas steifen Realismus. Die Marquise von O. ist die erste große Novelle mit den Merkmalen des Kleistischen Stils: voll Sicherheit der Form, metallen durch und durch, in jedem Zuge konkret und bestimmt, sorgsam motiviert, so vollkommen im Epischen aufgehend wie die Bühnendichtungen Kleists im Dramatischen.

Den Plan zu dem humorvollen niederländischen Charakterbild — denn so ist Der zerbrochene Krug eigentlich zu bezeichnen und nicht als Lustspiel schlechthin — hatte Kleist bereits in Bern gefaßt, bei Betrachtung eines Kupferstichs, der eine Gerichtsverhandlung darstellte. Bei einem dichterischen Wettstreit der Schweizer Freunde hatte Zschokke den Gegenstand als Novelle behandelt, Wieland als eine Art Satire, Kleist als Drama. Goethe führte das Stück, in drei Akte zersplittert, in Weimar 1808 auf. Im Stil verfehlt, im Tempo verschleppt, rief die Aufführung einen Theaterskandal, dem der Herzog wehren mußte, hervor. Die Bühnenunwirksamkeit schien dargetan zu sein. Später schrieb Hebbel bei einer Aufführung im Burgtheater: „Seit dem Falstaff ist im Komischen keine Figur geschaffen worden, die dem Dorfrichter Adam auch nur die Schuhriemen auflösen dürfte." „Der zerbrochene Krug gehört zu denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen kann." Adolf Menzel hat 1877 entzückende Illustrationen zu Kleists Zerbrochenem Krug geschaffen.

Der Humor des Stückes ist, daß der Dorfrichter Adam, ein alter Sünder, in dem Rechtshandel, den er schlichten soll, selbst der Schuldige ist. Er hat bei nächt-

licher Weile, als er in die Kammer Evchens eindringen wollte, den mit Bildern und Schildereien verzierten Krug Frau Marthens zerbrochen und muß nun in der leidigen Gegenwart des kontrollierenden Gerichtsrates durch sein Inquirieren sich selbst als den Schuldigen ermitteln. Als dem dummschlauen Dorfrichter alle Schliche und Kniffe nichts mehr helfen, läuft er davon, sein Schreiber Licht wird Dorfrichter an seiner Statt, und das von ihm veruneinigte bäuerliche Brautpaar Evchen und Ruprecht versöhnt sich.

Auch dieses Werk zeigt einen völlig neuen Wesenszug Kleists: die realistische Darstellung des derben Volkstums. Kein deutscher Dichter hatte vor ihm das Alltagsleben mit solcher Bildkraft darzustellen gewagt, keiner nach ihm hat es mit solcher Kunst — in einer einzigen großen Szene! — stilistisch zu umgrenzen und in höhere Sphären zu heben gewußt. Kleists Werk ist die erste große deutsche Komödie in Versen; es ist das erste bürgerliche Stück, das nicht auf einem allgemeinen Schauplatz — im Wirtshaus oder im Salon —, sondern in einer ganz bestimmten Umgebung spielt, ein Fortschritt, der allerdings zunächst für das Lustspiel ohne Ausnützung blieb. Das lebensvolle Werk, das nur auf Entfaltung der Charaktere und auf künstlerische Darstellung eines Stückes Wirklichkeit in seiner Besonderheit gerichtet ist, konnte fast naturgemäß auf der ideal-feierlichen Bühne Goethes in Weimar keinen Erfolg haben. „Die Opposition, die sich damals (bei der Aufführung des Zerbrochenen Kruges) gegen Kleist regte, war dieselbe, die etwa 90 Jahre später Hauptmanns Biberpelz in rückständigen Kreisen hervorrief, die verächtlich von Rinnsteinkunst sprachen und die sich an Blumenthal und Kadelburg ergötzten, wie ihre Vorderen an Kotzebue und Iffland."

Nach dieser idyllisch behaglichen Komödie tritt uns Kleist wieder gigantisch in der Tragödie Penthesilea entgegen. Sie ist ganz ohne Rücksicht auf die wirkliche Bühne geschrieben. Kleist sagt mit Recht von dem Drama: „Mein innerstes Wesen liegt darin . . . der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele." Das Stück ist die genialste und mächtigste Empörung der Romantik gegen das klassische Ideal. Ein Gemälde ungeheurer Leidenschaften tritt uns entgegen; eine Bildersprache entrollt sich in diesem Stück, die ebenso unerschöpflich ins Große geht, wie sie im Zerbrochenen Krug ins Kleine ging. Die Verwirrung des Gefühls, dies eigentliche Kleistsche Thema, ist niemals grandioser von Kleist aufgefaßt worden, als in dem Schicksal der Amazone, die Achilles zugleich liebt und tötet. Kampflust, Liebesglut, Entsetzen sind unübertrefflich geschildert. Neben dem Gewaltigen steht das Zarte, und in dem Wechsel von leidenschaftlich wogenden und ruhigen Szenen liegt auch ohne alle Akteinteilung der große Rhythmus des Dramas. Das Gegenbild zu Penthesilea ist Kätchen.

Kleists neue Form des Dramas

Kleist hatte im Guiskard vergebens um die neue Form des Dramas gerungen. Was er da gewollt, hat er im Zerbrochenen Krug für das Lustspiel, in Penthesilea für die Tragödie erreicht. Die drei Werke zusammen sind das größte Beispiel der neuen Kleistschen Form. Zwei parallel laufende Teile ohne Akteinteilung, ohne Zerlegung in besondere Akte umschließen ein großes Mittelstück von gegensätzlicher Haltung. Vorspiel, dramatischer Anlauf, ruhigeres Zwischenspiel, gewaltiger Zusammenprall, hochgesteigerte Katastrophe und voller großer Ausklang: das ist die Idealform des Kleistschen Dramas, das er dem klassischen und dem Shakespearischen Drama entgegenstellte.

Die späte hellenische Sage erzählt von der Amazonenkönigin Penthesilea, die mit ihren kriegerischen Jungfrauen den Trojanern zu Hilfe kommt und mit Achilles und den griechischen Helden kämpft. Kleist hat die antike Sage märchenhaft romantisch ausgesponnen. Die Amazonen sollen nach göttlichem Gebot sich mit denjenigen Helden vermählen, die der Kriegsgott ihnen entgegenschickt; aber Penthesilea erwählt sich selbstherrlich Achilles, den herrlichsten der griechischen Helden. Zuerst scheint sie über Achilles zu triumphieren, dann aber wird sie von ihm besiegt, und in namenlosem Schmerz über diese Schmach sinkt sie in Ohnmacht und wird die Gefangene des Helden. Um ihren Stolz zu schonen und ihr den Triumph zu gönnen, über ihn gesiegt zu haben, ist Achilles zu einem Scheinkampf mit ihr bereit, um dann zu den Füßen der kriegerischen Jungfrau niederzusinken. Aber Penthesilea faßt diese Herausforderung als Hohn auf und mit fürchterlicher Wildheit stürzt sie sich mit der Meute der Kriegshunde auf den waffenlos nahenden Achill und zerfleischt ihn. Zu spät kehrt ihr nach dieser Greueltat die Besinnung wieder. Sie gibt sich selbst durch den ehernen Willen des Schmerzes den Tod.

Das Stück muß psychologisch aufgefaßt werden. Penthesilea ist die poetische Darstellung jenes inneren Kampfes, den Kleist selbst, der Dichter, um die Erreichung seines dramatischen Ideals in Robert Guiskard schmerzvoll durchlitten hatte. Penthesilea ist Kleist selber, Achill ist das dramatische Ideal, das Penthesilea-Kleist in stürmischem Anlauf zu erringen trachtete. Als dies dem Dichter mißlang, zerriß er sein Werk ebenso grausam wie Penthesilea den geliebten Helden. Indem Kleist sein eigenes Schicksal zu einer Dichtung werden ließ, befreite er sich von der Erinnerung an sein gescheitertes Streben. So ist denn das Werk ein Denkmal von des Dichters Kraft, das eigene Leid im Liede zu bändigen. Daher ist Goethes Urteil über das Stück — daß es ihn betrübe, junge Männer zu sehen, die auf ein Theater warteten, das da kommen solle, und daß er vor jedem Brettergerüst dem wahrhaft theatralischen Genie sagen möchte: hic Rhodus, hic salta — in seiner Allgemeinheit zwar unbedingt wahr, aber es kann dem ganz anders beabsichtigten Kleistschen Stücke auch nicht das Mindeste von seiner Bedeutung rauben.

Penthesilea war nicht für die Aufführung geschrieben. Die Schauspieler und das Publikum der Zeit, in gleichmäßiger Weise durch Kotzebue und Iffland verdorben, konnten eine Penthesilea nicht ertragen. Erst die Bühnenkunst des 20. Jahrhunderts hat dieses Werk für das Theater gewonnen.

Kätchen von Heilbronn

Dresdner Jahre. Nunmehr tritt in dem aus Königsberg amtlos wieder fortstrebenden Dichter, den wir uns fast immer verkannt und unverstanden zu denken haben, eine bedeutsame innere Wandlung ein. Schon in Königsberg wurde Kleist von der politischen Leidenschaft ergriffen; in Dresden erwacht in ihm das glühende Verlangen, sein von Napoleon geknechtetes Vaterland wieder frei und groß zu sehen. So wird denn dieser größte Dichter seiner Generation aus einem Weltbürger ein Patriot. Kleists Freund Adam Müller, ein Parteigänger der Berliner und Heidelberger Romantiker, beschleunigte diese Wendung zum Vaterländischen und Romantischen. Die Dresdner Zeit ist die hellste, die schaffensfreudigste in Kleists Leben, fortan wählt er nur heimatliche Stoffe. In Dresden entsteht das Gegenstück zu Penthesilea: Das Kätchen von Heilbronn. Es ist neben Götz von Berlichingen das glänzendste Gemälde des deutschen Mittel-

alters, ein blumiges Fantasiegebilde, das Kleists Ideal einer holden und frommen Mädchenhaftigkeit in den schmelzendsten Farben widerspiegelt.

Das Stück hat mit Schlafwandeln und Magnetismus, überhaupt in psychologischer Hinsicht mit den „Nachtseiten der Menschennatur" nichts zu tun. Es hat auch mit einem Standesdrama nichts zu tun; um die Heirat zwischen Graf und Schmiedetöchterlein handelt es sich nicht. Eine „Dichtung von der Liebe" ist das Kätchen. Die Macht, die Kätchen zum Grafen Wetter vom Strahl treibt, ist einfach ihre Liebe. Kätchen erkennt den Geliebten sofort und sucht in Inbrunst die Einheit mit ihm; der Graf glaubt dem Traumbild nicht, sucht nach äußeren Merkmalen, ist von Dingen dieser Welt geblendet. Diese Blendung ihm von den Augen zu nehmen, den Grafen auf die Höhe des reinen Menschentums zu heben, das ist Aufgabe des Stücks. Die Macht der Liebe hat Kleist in dem farbigen Gewand einer Märchendichtung geschildert. Es ist seine erste dramatische Dichtung, in der er dem Ideal der neuen Form entsagt und sich den Forderungen der Bühne seiner Zeit anpaßt, auch das erste Werk, in dem er auf unmittelbare Theaterwirkung ausgeht.

Kätchen, angeblich die Tochter des alten Waffenschmieds Friedeborn, hat in der Neujahrsnacht einen Traum. Ein Cherub zeigt ihr das Bild ihres künftigen Gemahls. Sie erkennt im Grafen Wetter vom Strahl den ihr bestimmten Ritter und folgt ihm nun, unter einem geheimnisvollen Banne stehend, wie ein Schatten. Auch Graf Wetter hat in der Neujahrsnacht das Bild der ihm bestimmten Braut erblickt, aber er glaubt dieses Bild in Kunigunde wiederzuerkennen, einer falschen und bösen Zauberin. Umsonst behandelt er Kätchen mit abschreckender Härte, ihre gläubige Treue läßt sich durch nichts beirren, und endlich bricht auch Wetters Mitgefühl hervor, als Kunigunde das überall hilfreiche Kätchen ins brennende Schloß schickt, um wichtige Papiere zu retten. Der Cherub ihres Traumes beschützt sie. Als sie unter den duftenden Hollunderbüschen an der Burgmauer eingeschlummert ist, entlockt der Graf dem in hypnotischem Schlafe liegenden Kätchen die Geschichte jenes Traumes in der Neujahrsnacht. Alles wird ihm jetzt klar, und er versteht jetzt Kätchens treue Liebe. Bald stellt sich auch heraus, daß Kätchen gar nicht die Tochter des alten Friedeborn ist. Der Kaiser erkennt sie als seine Tochter an, das vom Himmel geliebte und beschützte Kätchen wird zur Prinzessin von Schwaben erhoben, und nach so viel Leiden und Treue wird ihr der erkorene edle Gatte zuteil.

Die Quelle des Dramas ist eine von Bürger nach dem Altenglischen bearbeitete Ballade Graf Walter, verquickt mit einer Bemerkung in Schuberts Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Lockrer und loser als sonst bei unserem Dichter ist die Führung der Szenen; aber die Charakteristik ist von einer Feinheit, die auch das Schwerste bewältigt, eine Fülle frischer, unvergleichlicher Poesie ruht auf Kätchen, Wetter, dem Knappen Gottschalk und anderen Personen. Aber die Absicht, dies blühende Märchenstück für die Bühne passend zu machen, hat den Dichter zu Mißgriffen geführt. Wie das Stück ursprünglich beschaffen war, wissen wir nicht; auch die Bruchstücke im Phöbus geben darüber keinen Aufschluß. Jedenfalls war zuerst dem Märchenhaften ein weit größerer Raum gewährt, Kunigunde war eine Nixe, die Kätchen in die Tiefe ziehen wollte. Für das Theater ist das Stück bei aller Schönheit doch nicht so wirksam, wie man beim Lesen, wo die Fantasie allen Anforderungen des Dichters zu Hilfe kommt, vermuten könnte: dem geschlossenen Anfang fehlt der rechte Fortgang. Die warme herzliche Liebe bleibt dem Stücke doch, auch wenn man mit Hebbel klagen möchte: „Kätchen, du mein liebes Kätchen von Heilbronn, dich muß ich verstoßen, dir darf ich nicht mehr so gut bleiben, als ich dir wurde, da ich dir, fast

noch Knabe, zum ersten Mal in die süßen, blauen Augen schaute und mir dein rührendes Bild alles aufopfernder und darum vom Himmel nach langer, schmerzlicher Probe gekrönter Liebe, ich glaubte für ewig, in die Seele drückte." Beklagenswerte Mängel trüben für die Bühne den reinen Genuß der schönen farbenreichen Dichtung, der volkstümlichsten, die Kleist geschrieben hat. Nach des Dichters unglücklichem Ende 1811 schrieb sein Freund Achim von Arnim: „Hätte er auch nur eine verdrehte Aufführung des Stückes (Kätchen von Heilbronn) in Berlin erlangen können, ich glaube, er lebte noch."

Aus einer alten Chronik von Peter Hafftitz entlehnte Kleist den Stoff zu seiner in Königsberg begonnenen, in Dresden und Berlin 1810 vollendeten Novelle Michael Kohlhaas. Es ist die machtvollste Novelle im ganzen Bereich der deutschen Literatur. Sie entstand zu drei verschiedenen Zeitpunkten (1806, 1808 und 1810). Die Novelle sollte ursprünglich nur zeigen, wie ein durchaus rechtschaffener Mann zum Verbrecher wird und zugrunde geht, weil er eine einzelne Tugend, das Rechtsgefühl, im Übermaß entwickelt. Daraus entstand ein neuer Plan mit dem anderen Problem, ob der Staat, der das Unrecht duldet, noch ein Recht hat, blinde Unterwerfung zu verlangen.

Die Novelle spielt ums Jahr 1540 in Brandenburg und Sachsen. Dem Roßhändler Kohlhaas, „einem der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen", werden von dem Junker von Crotha ein Paar Pferde widerrechtlich weggenommen. Vergebens sucht er für diese Kränkung die gesetzliche Genugtuung. Unglück und Kränkungen häufen sich, sogar sein Weib kommt bei diesen Versuchen um, zu seinem Recht zu gelangen. Zögernd greift Kohlhaas zum Schwert, um sich selbst Recht zu schaffen. Er brennt das Schloß des Junkers nieder, verfolgt ihn von Stadt zu Stadt und wird Haupt einer gefürchteten Mordbrennerschar, er, der Wiederhersteller des verletzten Rechtes. In Wittenberg hat er heimlich eine Unterredung mit dem von ihm verehrten Luther. Endlich wird Kohlhaas sein Recht zuteil, die weggenommenen Pferde werden ihm wieder zugeführt, aber auch der beleidigten Gerechtigkeit geschieht Genüge, insofern Kohlhaasens Haupt auf dem Blutgerüst fällt.

Die Darstellung in dieser Novelle ist gedrungen, die Charakteristik meisterhaft, die Entwicklung der Handlung mit Ausnahme des Schlusses von höchster Bestimmtheit. Auch die leidenschaftlichste Szene wird mit fester epischer Hand, scheinbar ganz ohne persönliche Teilnahme des Dichters dargestellt.

Hermannsschlacht

In den Jahren von 1807 bis 1809 war die Gewaltherrschaft der Franzosen immer drückender geworden. Die Not der Zeit entrang dem Dichter sein großes deutsch-patriotisches Stück: Die Hermannsschlacht. Geschrieben ist das Stück in Hast und Glut. Man fühlt, welche Erregung Kleist durchzittert, sein Wesen erfüllt. Die Hermannsschlacht ist das erste Drama, das den Dichter als Patrioten zeigt. Die Umwandlung hatte sich langsam vorbereitet: Kätchen war schon deutsch und volkstümlich, aber noch ohne politische Färbung; Michael Kohlhaas war bereits politisch gestimmt, doch ohne Beziehung auf den nationalen Staat; das Hermannsdrama läßt die Frage des Rechtsstaates beiseite und wirft die Idee des Nationalstaates auf.

Wie ein Donnerkeil sollte es von der Bühne herab in die Zuhörerschaft schmettern, als Östreich sich zum Kampfe gegen Frankreich rüstete, Palafox in Spanien grimmigen Kleinkrieg führte, und Preußen noch zögernd zurückstand. Kleist war

von einem verzehrenden Haß gegen Napoleon ergriffen. In diesem Sinne, der weit abwich von Klopstocks harmlos altväterischer Gemütlichkeit, dachte Kleist daran, eine Hermannsschlacht zu schreiben. Dieses Drama Kleists ist kein reines Kunstwerk, sondern eine gewaltige, haßerfüllte, patriotische Tendenzdichtung. Für Kleist sind die Römer, die Deutschland mit ihren Legionen überziehen, keine wirklichen Römer, sondern Franzosen; Varus ist ein französischer Marschall, Ventidius ein gewandter napoleonischer Diplomat, Thusnelda eine deutsche Frau, die sich von der gallischen Eleganz bestechen läßt und, zu ihrer eigenen Natur zurückgekehrt, eine furchtbare Rache nimmt. „Sie können sich denken (schrieb Dahlmann, der spätere Historiker, an seinen Freund Heinrich von Kleist), daß ich an der Bärin des Ventidius einigen Anstoß nahm." Kleist entgegnete: „Meine Thusnelda ist brav, aber ein wenig einfältig und eitel, wie heute die Mädchen sind, denen die Franzosen imponieren; wenn solche Naturen zu sich zurückkehren, so bedürfen sie einer grimmigen Rache." Die den Römern gehorsamen germanischen Fürsten sollen an die Rheinbundfürsten erinnern, Aristan an König Friedrich von Württemberg; die schwankenden Fürsten an die Mitglieder des Tugendbundes, die Boten und Briefschaften sandten, aber nicht den Mut zu Taten fanden. Hermann ist für Kleist das Vorbild desjenigen Helden, von dem er die Befreiung Deutschlands erwartete. Da sich aber im Jahr 1808 der Haß gegen die Fremdherrschaft nur im Verborgenen Luft machen konnte, so ist der Ausdruck des Ingrimms auch so vernichtend und so übertrieben. „Dich macht, ich seh, dein Römerhaß ganz blind." Die erwartete Wirkung hat das Drama dennoch nicht getan. Als es erscheinen sollte, da war bei Wagram Östreich von neuem geschlagen; eine Veröffentlichung war ausgeschlossen, „weil es zu sehr unsere Zeit betrifft." Auf das Titelblatt seines Stückes schrieb der Dichter die Verse:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!

Nur Ludwig Tieck las das Drama bisweilen in seinem Zuhörerkreis vor. Bis zum Jahr 1821 blieb das patriotisch glühende Stück so gut wie unbekannt. Kleist hatte an eine baldige Aufführung in Wien gedacht, aber erst 1863 ward die Hermannsschlacht zum 50. Gedenktag der Völkerschlacht von Leipzig zum erstenmal aufgeführt. Die Idee ist die Befreiung eines Volkes von der Fremdherrschaft. Greller als in der Hermannsschlacht kann das Mißverhältnis der Kräfte nicht sein: auf der einen Seite die Römer, die Träger einer diplomatisch überlegenen, militärisch unüberwindlichen Weltmacht; auf der anderen Seite die zur Hälfte schon unterworfenen, schlecht bewaffneten, undisziplinierten Germanen, die noch dazu unter sich selber uneinig sind. Der Retter konnte unter diesen Umständen nur das politisch nationale Genie sein. Die Gestalt von Kleists listenreichem Hermann, der, von fürstlicher Eifersucht umgeben, beinahe unter den Augen der Sieger die Befreiung des Vaterlandes durchsetzt, ist in mehr als einem Zug mit Vorausahnung der Persönlichkeit von Bismarck geschildert.

Erster Aufzug: Die germanischen Fürsten sind uneins und unentschlossen, was sie gegen die Römer unternehmen sollen. Hermann fordert von ihnen, ihre eigenen Länder und Güter zu verwüsten; da sich die Fürsten weigern, erklärt er, er könne mit ihnen keine gemeinsame Sache machen. Zweiter Aufzug: Hermann verbündet sich scheinbar mit den Römern gegen Marbod; in Wirklichkeit sendet er Boten an

diesen mit einem fertigen Plan, die Römer zu überfallen. Dritter Aufzug: Varus zieht mit seinen Legionen in Cheruska ein. Vierter Aufzug: Marbod ist bereit, nach Hermanns Plan die Römer anzugreifen. Eine Freveltat der Römer entflammt alle Germanen. Hermann teilt seiner Gattin die Hinterlist des Ventidius mit, der ihr die Locken abschneiden und der Kaiserin Livia schicken wollte. Thusnelda fordert, daß ihr Ventidius zur Rache überlassen werde. Fünfter Aufzug: Das Römerheer hat sich im Teutoburger Walde verirrt. Marbod greift es von vorn, Hermann im Rücken an. Beide vernichten es, Varus wird getötet. Thusnelda nimmt furchtbare Rache, indem sie Ventidius von einer Bärin zerreißen läßt. Freiwillig huldigt Marbod dem Hermann, der zum Heereszug gegen das schlimme, alte Raubnest Rom auffordert.

Die Hermannsschlacht ist nicht so dramatisch oder so volkstümlich wie Kätchen oder Homburg. Der Held, der sich stets beherrscht und verstellt, verzögert die Handlung. Die ersten drei Akte sind kunstvoll, aber undramatisch im Aufbau, langsam und bedächtig im Tempo; der vierte Akt hat starke Spannung und entschieden dramatischen Bau; der fünfte Akt ist zersplittert und ohne eigentliche Hauptszene. Eine seelische Entwicklung erleben wir in Hermann nicht, auch eine Tragik liegt in dem Stück nicht; nur der Untergang des Varus im letzten Akt läßt eine tragische Stimmung aufkommen; die dramatische Charakterentwicklung liegt bei Thusnelda.

Prinz von Homburg

Kleists Berliner Zeit. Ende des Jahres 1809 waren der König und die Königin von Preußen wieder nach Berlin zurückgekehrt. Auch Kleist hatte sich dorthin begeben und ein Stück aus der brandenburgischen Geschichte begonnen: Prinz Friedrich von Homburg, das letzte und reifste seiner Dramen. Die Erinnerung an seine eigene Soldatenzeit verband sich mit der in ihm neu erwachten Liebe zu seiner brandenburg-preußischen Heimat, so daß Kleist wohl hoffen durfte, endlich einmal das Herz der deutschen Nation mit seinem Werk zu treffen. Als Grundgedanke schwebte ihm der Konflikt zwischen der strengen Pflicht und der warmen Empfindung des Herzens vor; nichts zeigt die eingetretene innere Läuterung des Dichters mehr, als die Erkenntnis seines Helden, daß auch die edelsten Wallungen des eigenen Herzens den Forderungen der Allgemeinheit und des Gesetzes unterzuordnen sind.

Das Werk stellt, wie Hebbel in seinem Aufsatz 1850 ausführt, der zuerst das Werk des Dichters dem Verständnis erschlossen hat, den Werdeprozeß eines bedeutenden Menschen dar. Durch ein einziges gewaltiges Erlebnis wird der Jüngling zum Mann. Das Stück ist eigentlich eine Tragödie; nur dadurch, daß der Held zur Erkenntnis seiner Schuld kommt, wird der tragische Ausgang vermieden und unnötig; man hat in diesem Sinne das Drama Kleists eine „überwundene“ Tragödie genannt.

Die Zeit der Handlung ist das Jahr 1675 unmittelbar vor und nach der Schlacht bei Fehrbellin. Es treten auf: Der Große Kurfürst, die Kurfürstin, die Prinzessin Natalie, seine Nichte, der Prinz von Homburg, Oberst Kottwitz. Erster Aufzug: Der Prinz von Homburg träumt im Garten des Schlosses von Fehrbellin schlafwandlerisch von der Erfüllung seiner ehrgeizigen Pläne. Er erwacht, von Seligkeit berauscht, und überhört den Schlachtplan und den ernsten Befehl des Kurfürsten, nur auf höhere Order in der bevorstehenden Schlacht anzugreifen. Zweiter Aufzug: Als der Prinz auf dem Schlachtfeld die Schweden weichen sieht, stürzt er mit seinen Reitern auf den Feind und vollendet den Sieg der Brandenburger; die erste Trauernachricht, der Kurfürst sei gefallen, ist falsch, Stallmeister Froben ist für ihn gefallen. Der Kurfürst läßt im ersten gerechten Unmut den ungehorsamen

General Prinzen Friedrich von Homburg gefangen nehmen und vor ein Kriegsgericht stellen. Dritter Aufzug: Der Prinz muß zu seiner höchsten Betroffenheit erkennen, daß es dem Kurfürsten Ernst mit der Bestätigung des kriegsgerichtlichen Urteils ist, das auf Tod lautet. Er sieht sein offenes Grab und eilt erschüttert zur Kurfürstin; die Prinzessin Natalie, die ihn im Geheimen liebt und die er wiederliebt, verspricht, selbst für ihn um Gnade zu bitten. Vierter Aufzug: Verwundert erfährt der Kurfürst durch die Prinzessin von der tiefen Zerknirschung des jungen, in der Schlacht so heldenmütigen Prinzen; er erkennt, daß der Prinz bereits begonnen hat, sein Unrecht einzusehen, und um diese Selbsteinsicht zu vollenden, schreibt er ihm: wenn er, der Prinz, den Urteilsspruch für ungerecht halte, so sei das Urteil nichtig, und der Prinz frei. Als der Prinz dies erfährt, richtet er sich männlich auf. Er schreibt dem Kurfürsten zurück, daß er einsehe, unrecht getan zu haben und sich dem Urteil gehorsam beuge. Fünfter Aufzug: Von der Sinnesänderung des Kurfürsten weiß man im Heer noch nichts. Der alte Oberst Kottwitz überreicht eine Bittschrift der Offiziere zugunsten des Prinzen. Aber der Prinz will das Gesetz, das er verletzt hat, mit dem Tode sühnen und bittet nur, daß der Kurfürst nicht mit der Hand Nataliens den Frieden von den Schweden erkaufe. Gerührt bewilligt es der Kurfürst, und als sich der Prinz entfernt hat, zerreißt er das Todesurteil. Im Garten des Schlosses, wo der Prinz den Tod getrost erwartet, reicht ihm die Prinzessin den Lorbeer; ihre Hand wird ihm zuteil und das Drama schließt mit dem Ruf: In Staub mit allen Feinden Brandenburgs.

Das Drama zeichnet sich durch höchste Regelmäßigkeit und Klarheit des Baus, durch äußerste Knappheit und strenge Konzentration des Inhalts aus. Es ist im Gegensatz zu Kleists „neuer Form" das Muster eines regelmäßig gebauten Dramas in der überlieferten Form.

Der Stoff zu diesem vollendetsten Werke Kleists findet sich in den brandenburgischen Denkwürdigkeiten Friedrichs des Großen; doch deutete dieser den Konflikt nur als möglich an, während Kleist ihn aus freier Erfindung als vollzogen darstellt. Der Geschichte nach war der Prinz von Homburg schon dreiundvierzig Jahre alt, einbeinig (der Landgraf mit dem silbernen Bein), der in erster Ehe eine Geldheirat geschlossen hatte, derb und der Beute froh, der Vater zahlreicher Kinder; kurz vor der Schlacht schrieb er einen Brief an seine „Engelsdicke", eine Nichte des Großen Kurfürsten. Um so größer ist die Kunst des Dichters, die die frei erfundene Gestalt des jungen Helden mit so individuellem Leben erfüllt hat. Aus dem ganzen Werk spricht der schöne, große Idealismus des Krieges. Wundervoll durchgeführt ist der Gegensatz zwischen der gewaltigen, zusammengefaßten Herrschernatur des Kurfürsten und dem jugendlich schwungvollen Gefühl des Prinzen. Wir sehen in dem Stück „tapfere Krieger, geschart um einen heldenhaften Fürsten, in fester Manneszucht geschult und doch freie Männer, deutsche Naturen, die auch unter der harten Ordnung des Gesetzes sich noch ein selbständiges Herz bewahren und dem Herrscher aufrecht die Wahrheit sagen." Mit Unrecht ist der Charakter des Prinzen oft getadelt worden. Er zeigt menschliche Schwäche, aber nur, um sich geläutert aufzurichten: in harter Schule lernt Prinz Friedrich Arthur Manneszucht und Achtung vor dem Gesetz, und so ist die Strafe, die ihm drohte, unnötig geworden. Dies edelste preußische Stück, das von höchster Geschlossenheit war, ist dennoch zu des Dichters Lebzeiten nicht auf die Bühne gekommen, es war die herbste Enttäuschung in diesem an Enttäuschungen so reichen Dichterleben. Kein einziges seiner Stücke hat Kleist auf der Bühne gesehen.

Noch anderthalb Jahre lebte Kleist, kein neues großes Werk entstand, qualvoll rang er als Journalist um das Dasein, in seinen traurigen Geschäften vergaß er fast, wie die Natur aussah. Als er einmal unerwartet bei der Schwester Ulrike

erschien, war selbst sie entsetzt über sein Aussehen. In dieser letzten Zeit begannen sich auch störende romantische Einflüsse in seiner Dichtung zu zeigen. Dazu die Zeitverhältnisse: das bevorstehende Bündnis Preußens mit Napoleon gegen Rußland, — all das mußte den oft gehegten Gedanken an einen freiwilligen Tod in ihm zur Reife bringen. So starb er zusammen mit einer Frau, mit der ihn nichts verband als die gemeinsame, krankhafte Sehnsucht nach einem freigewählten Tode.

Kleist als Mensch und Dichter. Vierunddreißigjährig war der Einsame dahingegangen, und wenig fehlte, daß sein ganzer Nachlaß an Dichtungen, darunter die Hermannsschlacht und Prinz Friedrich von Homburg, für immer verloren gegangen wäre (Tieck hat diese Stücke der Nachwelt gerettet). Durch eigene Schuld, sowie durch die Verkennung seiner Zeitgenossen war Kleist vereinsamt und tief verbittert aus der Welt geschieden. In seinem menschlichen Charakter liegen die Ursachen seiner Größe und seines Unglücks. Kleist war eine tragische Natur, er wollte alles oder nichts, und seinem unerbittlichen Urteil konnte keins seiner Werke genügen. Schmerz wie Freude kannte er nur im Übermaß, und mit Vorliebe gab er sich dem Schmerze hin. Seine Briefe an Ulrike erschließen uns sein Inneres am besten. Wir können uns Kleists Seele kaum groß und weit genug vorstellen. „Die Hölle gab mir meine halben Talente", klagte Kleist, „der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keines." Dieses Selbsturteil ist völlig unzutreffend. Kleist war mit einem überschwänglichen Reichtum poetischer Anlagen begabt; ihm war verliehen, das Zarteste wie das Gewaltigste zu sagen, die Wahrheit seiner Charakteristik nötigt jedem Bewunderung ab, der Aufbau seiner Dramen ist bewunderungswürdig durch die Art, wie sich der theatralische Effekt und die feinste poetische Wirkung miteinander verbinden. Kleist suchte abenteuerlich kühn die schwersten Probleme, aber er löste sie auch mit derselben genialen Kühnheit. Er kannte von Natur, aus einem unfehlbaren Gefühl heraus, was Schiller, ja selbst Goethe erst durch mühsame ästhetische Untersuchungen finden mußten: den Unterschied und das Wesen des Dramatischen und Epischen. In seinen Dramen ist alles Handlung, in seinen Novellen ist alles Erzählung. Diese Fülle der Dichtergaben ruhte, wie besonders betont werden muß, in einem durchaus reinen und edlen Gemüt und einem machtvollen Charakter — wie weit ist hier Kleist auch einem Grillparzer überlegen! — denn nur ein edles und starkes Gemüt konnte das in seiner Tiefe kaum auszudenkende Leid ertragen, ein Leben lang geniale Werke zu schaffen und ein Leben lang verkannt zu werden.

Es muß dabei noch auf einen Umstand hingewiesen werden. Kleist ging als Mensch so traurig zu Grunde, weil er groß und einsam war. Die menschliche Vereinsamung lag nicht nur an Kleists persönlicher Eigenart, sondern auch an den Verhältnissen, aus denen er kam. Wäre Kleist einem Lebenskreis entsprungen, in dem das Verhältnis zum Volkstum enger gewesen wäre, vielleicht hätte ihn dies, trotz aller Verkennung, der er als Dichter ausgesetzt war, in das Jahr 1813 hinübergerettet. Ein Blick auf (den gröber gearteten) Arndt, der als Geächteter aus dem Vaterland flüchtete, aber nie an der Zukunft verzweifelte, kann dies deutlich machen. Da aber Kleist diese Fühlung mit der Volksseele nicht hatte und nicht haben konnte, deshalb mußte er, ehe die Flammenzeichen der

Freiheit auf den Bergesgipfeln loderten, zu Grunde gehen: an dem sehrenden Feuer seiner inneren Verzweiflung. In diesem Fernstehen Kleists von der Seele des Volkes liegt vielleicht auch die Erklärung, weshalb das deutsche Volk so langsam zum Verständnis Kleists gekommen ist: es mußte erst in des Dichters Seele und Weltanschauung hineinwachsen, die ihm ja innerlichst verwandt, wenn auch der seltsamen Form seiner Persönlichkeit nach zunächst fremdartig war.

Oft hat man dem Frühgeschiedenen eine kranke Seele zugeschrieben. Mit großem Unrecht; denn der Künstler, der ein krankes Menschenherz darstellt, braucht darum noch nicht selbst krank zu sein. Kleists Wesen war sogar von starker, heldenhafter, unbeugsamer Kraft. Nur mit Lessing, Schiller, Beethoven läßt er sich als mutiger Lebenskämpfer vergleichen. Nach soviel Niederlagen sehen wir Kleist stets aufs neue rüstig aufwärts streben. Als ihm Robert Guiskard mißlungen war, klomm er mit kleinen Arbeiten unermüdet zu neuen Höhen empor, ja er hatte sogar die Kraft, in Penthesilea den vorangegangenen Sturz aus seinen ehrgeizigen Träumen darzustellen; er hatte nach unzähligen neuen Enttäuschungen noch den Schwung der Seele, ein so jugendschönes, liebestrahlendes Werk wie Kätchen von Heilbronn zu dichten und endlich im Prinzen von Homburg die Bändigung des schrankenlosen Eigenwillens unter das Gesetz darzustellen. Diese dichterisch-sittliche Tat erweist die Charakterstärke und die heilige Rüstigkeit der Seele unseres Dichters, den nur die Oberflächlichkeit krank nennen kann: nein, neben die mannhaftesten deutschen Dichter, die je in Heldenkraft den Pfeilen des Geschicks getrotzt und das Leid im Lied gebändigt haben, stellt sich auch der unglückliche Heinrich Kleist.

Er war, nicht der Wirkung und Bedeutung, aber der Naturanlage nach, unser größter Dramatiker. Er wirft alles zur Seite, was den Gang der Handlung aufhalten kann, er weiß die Seele seiner Helden in beständige Bewegung und Spannung zu versetzen und führt mit einer unnachahmlichen Energie die Handlung auf ihren Höhepunkt; er läßt die Leidenschaft austoben und an ihrem eigenen Übermaß zu Grunde gehen und schafft dramatische Charaktere voll poetischen und individuellen Lebens, die ebenso schwierige wie dankbare Aufgaben der Schauspielkunst sind. Als Epiker ist Kleist nicht weniger groß. Seine Novellen gehören zu den bedeutendsten Erzeugnissen dieser Gattung. Ihr Stil ist echt episch, der Dichter erzählt mit eiserner Energie, ist überall von höchster Anschaulichkeit und Sachlichkeit und erreicht damit eine unbegrenzte Deutlichkeit der dargestellten Vorgänge. Knapp ist dabei das Wort, aber von gedrungener Kraft. Kleists Sprache ist nicht frei von Manier, aber stets der Situation angepaßt. Auch wo der Dichter den aufregendsten Vorgang erzählt, verliert er die echt epische Ruhe nicht und mit unwiderstehlicher Gewalt erweckt er überall den Eindruck der Wahrheit selbst.

Und dieser herrlich begabte Dichter ist zu Grunde gegangen, und zwar an der Verkennung seiner Zeitgenossen und gleichzeitig an seiner eigenen Schuld. Beides läßt sich nicht trennen. Wer wollte so vermessen sein, nach den immerhin dürftigen Nachrichten über sein Leben das Maß seines Unglücks und das Maß seiner Schuld mit Bestimmtheit abzugrenzen? Als sein Volk 1810 zu versinken schien — wir haben in den Tagen der Niederlage 1918 es schmerzlich verstehen gelernt — da versank auch er. In seinem Letzten Lied schildert er ahnungsvoll und ergreifend, was sich gar bald vollenden sollte: wie der schwarze Krieg heran-

gezogen kommt und das Prachtgerüste der alten Staaten donnernd einfällt; wie das Lied, vom Todespfeil getroffen, stumm dahinsinkt; wie der Sänger noch einmal in die Saiten rauscht von der Lust fürs Vaterland zu sterben,

und wie er flatternd das Panier der Zeiten
sich näher pflanzen sieht von Tor zu Tor,
schließt er sein Lied: er wünscht mit ihm zu enden
und legt die Leier tränend aus den Händen.

Die politische Dichtung der Befreiungskriege

Keine Trennung von patriotischer und politischer Dichtung

Die immanente (in sich selber ruhende) Berechtigung einer politischen Dichtung ist nicht zu leugnen. Wo in einer Nation politisches Bewußtsein ist, da wird dieses Bewußtsein auch seinen poetischen Ausdruck finden, da wird es eine politische Poesie geben. Das eine deutet auf das andere: die Politik ist zur Poesie berechtigt, und die Poesie zur Politik. Das ist eigentlich nicht zu erschüttern; nur die Auswirkung dieser theoretischen Erkenntnis im epischen oder dramatischen Kunstwerk hat man immer wieder bestritten, obschon die attische Komödie des Altertums, die ewige Dichtung Dantes, Shakespeare in der Neuzeit die Möglichkeit des Ausspinnens politischer Fäden in der Weltdichtung zeigen. Auch der Vorwurf der Tendenz ist nicht von entscheidender Bedeutung. Die politische Dichtung hat von jeher ihre letzte Berechtigung nur vom Persönlichen empfangen. Die politische Poesie war zu allen Zeiten in leidenschaftlichster Steigerung auch der poetischen Verklärung der Tendenz fähig. Kleist hat seinen Haß gegen Napoleon, Freiligrath hat seine Begeisterung für die Revolution in unvergängliche Form zu prägen gewußt. Nur die Kraft, die Leidenschaft, nur die Persönlichkeit selbst, die Beglaubigung des Poeten durch den Mann gibt dem politischen Gedicht als Kunstwerk Berechtigung, Wert und Dauer.

Die politische Dichtung ist keine Erscheinung der Neuzeit. Seit Jahrhunderten war die deutsche Literatur in einer Entwicklung der politischen Dichtung begriffen. Die politischen Lieder Walters von der Vogelweide gegen Könige, Fürsten und Päpste, die Sprüche seines Mitstreiters Heinrich von Zweter, der bittere Spruch Meister Stolles auf Rudolf von Habsburg, das noch im achtzehnten Jahrhundert aufgelegte Lied auf die Sempacher Schlacht (1386) von Halbsuter, die politischen Lieder Ulrichs von Hutten, die Lieder der Reformation, des Bauernkrieges und des schmalkaldischen Krieges, gegen die Karl V. vergeblich Edikte erließ, die Lieder aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges von Opitz, Weckherlin, Zinkgref und Fleming („Des Vaters Helm ist viel zu weit dem Sohne ... Wir Männer ohne Mann! Wir Starken auf den Schein! So ist's um uns getan, uns Namens-Deutsche nur! Ich sag's auch nur zum Hohne!"), die Sprüche von Friedrich von Logau zeigen zur Genüge, daß ein Strom politischer Dichtung durch die deutsche Literatur geht. Uz, Gleim und Ramler haben im achtzehnten Jahrhundert wohlgemeinte politische Stubenpoesie getrieben. Klopstock hat das ungeheure Verdienst, daß er für seine Zeit die Begriffe Vaterland, Freiheit, Nationalstolz wiederfand und eine Sprache dazu schuf, die bei aller Schroffheit und Eigenwilligkeit doch Kühnheit, Kraft, Erhabenheit und Fülle besaß. Er hat in seinen Oden (Wir und sie 1766, Mein Vaterland 1768, An den Kaiser 1781, Les états généraux 1788, An Cramer den Franken 1790 u. a.) die großen Menschheitsereignisse der französischen Revolution und der Befreiung Nordamerikas im Odenschwung besungen. Stolberg, Voß und die Dichter des Göttinger Haines ergossen weniger in politischen als kosmopolitischen Gedichten ihren Tyrannenhaß, ihre allgemeine Begeisterung für Freiheit, Bruderliebe und schönere Menschlich-

keit; mit politischen Gedichten (Fürstengruft, Aderlässe, Deutsche Freiheit) in denen eine Vorahnung Georg Herweghs sich ankündigte, sprach Chr. F. D. Schubart, der Gefangene von Hohenasperg, von 1778 bis 1789 politische Opposition in kühnen Oden und Liedern aus.

Die politische Dichtung des Jahrhunderts zwischen 1809 und 1919, die mit Kleist beginnt und mit der Dichtung des Weltkrieges endet, will als eine einheitliche Erscheinung gewürdigt sein. Es ist falsch, wie es bisher fast immer geschehen, die patriotisch-politische Dichtung von 1813 oder von 1870/71 als etwas Besonderes zu nehmen und sie als vaterländische von der eigentlichen politischen Dichtung (1830 bis 1849) zu trennen. Als patriotisch hat man bisher die Dichtung bezeichnet, die Gott und König voranstellt und nur das allgemeine Ziel der Größe des Vaterlandes verfolgt, als politisch im engeren Sinne aber die Dichtung, die für innere Freiheit kämpft, für politische Einzelfragen Partei ergreift und oft auch die Partei über das Vaterland stellt.

Eine Würdigung der politischen Lyrik erlangt man aber damit nicht. Kampf um äußere Freiheit, Kampf um innere Freiheit — das ist die bessere, durchgreifende Unterscheidung. Um äußere Freiheit ringt die „patriotische", um innere Freiheit die „politische" Dichtung. Von diesem Standpunkt aus betrachtet stellt sich die politische Lyrik des 19. Jahrhunderts in folgender, in sich zusammenhängender und niemals vollständig unterbrochener Entwicklung dar: Die Dichtung der Vorblüte von 1806 bis 1810, die Hochblüte der Dichtung im Befreiungskrieg von 1813, die politische Dichtung der Reaktionszeit 1815 bis 1840, die Dichtung des Vormärz von 1840 bis 1848, die Dichtung des Sturmjahres 1848/49, die Dichtung der deutschen Einigungskämpfe 1850 bis 1866, die Kriegsdichtung 1870/71, die soziale Lyrik der achtziger Jahre, die Kriegs- und pazifistische Dichtung 1914 bis 1918 und die Dichtung des Zusammenbruchs nach 1918. Erfaßt man die politische Dichtung in diesem Sinne, so schwindet vor allem das im Künstlerischen nicht begründete Vorurteil gegen die politische Dichtung im engeren Sinne. Es sind einheitliche Kräfte am Werke, die 1813 wie zwischen 1840 und 1849 die Umwälzung der bestehenden Verhältnisse herbeiführten und die daher mit Notwendigkeit auch in der Dichtung von einem einheitlichen Standpunkt aus betrachtet sein wollen.

Morgenstunden des vaterländischen Gedankens

Das nationale Unglück in den Jahren vom Luneviller Frieden bis zu dem Heereszug Napoleons nach Rußland hatte Deutschland nicht allein politisch an den Rand des Verderbens gebracht, hatte nicht bloß das Reich zertrümmert, unser Volk nicht bloß in eine Abhängigkeit gestürzt, wie es noch nie eine ähnliche kennen gelernt hatte, sondern die napoleonische Gewaltherrschaft ließ auch eine Zeitlang die Möglichkeit zu, daß die aus tausend Wunden blutende Nation sich in ohnmächtige Stämme auflöse — ganz wie wir das in der schweren Zeit nach 1918 wohl manchmal befürchten mußten — und daß die deutsche Literatur und Sprache aufs neue in Abhängigkeit von den Fremden gelange. Es mangelte aber auch damals nicht an Kräften, das Äußerste von Deutschland abzuwenden und eine Wiedergeburt des Vaterlandes herbeizuführen. Nur wenige Namen seien hier genannt. Da waren die Männer des Schwertes: der kühne Blücher, der geniale Scharnhorst, der edle Gneisenau, der eiserne York, der schnelle Bülow. Neben ihnen die Staatsmänner: der verdienstvolle Minister von Hardenberg und der große Freiherr vom Stein —

„des Guten Grundstein, des Bösen Eckstein, der Deutschen Edelstein." Aber nicht materielle Gewalt allein oder vornehmlich hat die Befreiung herbeigeführt und Deutschlands winterharten Fluren den Völkerfrühling gebracht. „Habt ihr nichts als Fäuste", rief E. M. Arndt den Kampfglühenden zu, „so wisset, durch bloße Fäuste wird diese Welt weder befreit noch bezwungen. Gerechtigkeit, Wahrheit, Freiheit, Menschlichkeit, diese idealen Kräfte müssen der schrankenlosen Gewaltherrschaft entgegengestellt werden." Hier dürfen die Dichter und Denker ihren Teil am Ruhm der Wiedergeburt Deutschlands fordern. Vorbereitend haben Kant und Schiller gewirkt, obschon beide den Befreiungskampf nicht mehr sahen: Kant mit seiner ehernen Pflichtenlehre, Schiller mit seinen Dramen und deren Ideen von Freiheit und Vaterlandsliebe.

Vor dem Jahr 1806 war, was auch zur Beurteilung der Stellung Goethes so wichtig ist, Deutschland kein politischer, kein nationaler, sondern nur ein Kulturbegriff. Staaten waren Frankfurt a. M. und Sachsen-Weimar; ein lebendiges Staatsgefühl konnte sich wegen der Kleinheit und Bedeutungslosigkeit fast aller Staatsgebilde nicht entwickeln. Den großen Umschwung brachte erst das Jahr 1806. Das war das Jahr, in dem die Dichter und Denker der Zeit von der uninteressierten Höhe der Kunst und des kosmopolitischen Gedankens herabstiegen, um teilzunehmen an der Not der Zeit; das war das Jahr, in dem die Deutschen zu einer Nation geistig zusammenzuwachsen begannen. Zahlreich sind die Zeugnisse von dem großen Wandel der Anschauungen in dieser Zeit, und zwar charakteristischerweise zuerst von Staatsmännern, Theologen und Philosophen: Gentz, Schleiermacher, Arndt, Fichte. Erst allmählich und später kommen die Dichter zum Wort; Friedrich Schlegel war dabei einer der frühesten. Schon 1803 hat Schlegel, dem bei einer Reise nach Frankreich die trübselige Lage Deutschlands erst ganz zum Bewußtsein kam, in den beiden Gedichten: Bei der Wartburg und Am Rhein die erwachende nationale Gesinnung als einer der ersten bekundet und auch seinen Bruder Wilhelm Schlegel nach 1806 zu den Anschauungen vaterländischer Kreise bekehrt. Friedrich Schlegel ward gemeinsam mit Arndt einer der Väter der politischen Lyrik der Befreiungskriege, nur ist er dann später auf anderen Pfaden gewandert. Den Krieg 1809 machte Friedrich Schlegel im Stabe des Erzherzogs Karl mit; sein und Wilhelm von Humboldts Haus in Wien 1813 war die Stätte, wo Eichendorff und Theodor Körner die Begeisterung kennen lernten, die sie in die Scharen der Freiheitskämpfer führte.

Fast gar nicht bekannt ist, daß auch Jean Paul von 1804 bis 1810 eine Reihe überraschend kräftiger politischer Schriften (Dämmerungen, Nachdämmerungen, Dämmerungsschmetterlinge) verfaßt hat, mit denen er unzweifelhaft zu den Wegbereitern der Befreiung Deutschlands zu rechnen ist.

Vorbereitend haben unter den jüngeren Romantikern Arnim, Brentano und die Grimms gewirkt, indem sie den nationalen Stolz auf unsere alten Lieder- und Sagenschätze entfachten und unser Volk mit Sehnsucht nach der großen Vergangenheit erfüllten. Josef Görres schrieb flammende Zeitungsartikel; der Turnvater F. L. Jahn war weniger durch seine schriftstellerischen Leistungen (Deutsches Volkstum, Deutsche Turnkunst) als durch die Entschiedenheit, mit der er für den Befreiungskampf eintrat, von großem Einfluß auf die Jugend. Seine Vorhersage hat sich in wunderbarer Weise erfüllt: „Das Turnen aus kleiner Quelle

entsprungen, wallt jetzt als freudiger Strom durch Deutschlands Gauen. Es wird künftig eine verbindende See werden, ein gewaltiges Meer, das schirmend die heilige Grenzmark des Vaterlandes umwogt!"

Die Zeit der Vorblüte 1809

Den Dichtern der Befreiungskriege schritt Heinrich von Kleist voran, der erste große politische Dichter, der nach Klopstocks Vorbild wieder patriotische Klänge ertönen ließ. Seine vaterländische Dichtung war, zumal in der Hermannsschlacht, eine Dichtung des Hasses; sah er doch nur die Tage der Demütigung. Künstlerisch zu verstehen ist das Drama nur als große haßerfüllte Tendenzdichtung gegen die französischen Überwinder. Von Kleists Gedichten seien folgende hervorgehoben: Das Kriegslied der Deutschen, An Palafox, An Erzherzog Karl, das Sonett an die Königin von Preußen und der mächtigste Kriegshymnus in deutscher Sprache: Germania an ihre Kinder (Die des Mains Regionen, die der Elbe heitre Au'n). In diesem Gedicht findet sich das furchtbare Wort gegen Napoleon: „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht." In gedrungener, echt Kleistscher Prosa, und zwar in Frage- und Antwortspiel ist Kleists Katechismus der Deutschen geschrieben, ein Buch, das die Religion der Ehre, der Freiheit und der Rache predigte.

Die Vorblüte der politischen Dichtung hat ihre eigentliche Heimat in Östreich. Das streng absolutistische Östreich war im Jahr 1809 kriegsbegeistert, als es Preußen nicht war; umgekehrt war 1813 Preußen kriegerisch begeistert, aber Östreich nicht. Der politische Dichter des Jahres 1809 in Östreich ist Heinrich von Collin (gest. 1811 im Alter von 39 Jahren). Einen glänzenden aber kurzen Ruhm hatte er bereits 1802 mit dem altrömischen Drama Regulus erworben. Der Gedanke heldischer Aufopferung fürs Vaterland ging durch seine Dichtung, die sich auf hohem Kothurn bewegte; 1809 schrieb er Lieder östreichischer Wehrmänner in volkstümlicherer Tonart. 1810 trat in der Stille der junge Grillparzer mit Spartakus, 1812 mit Alfred dem Großen in die Reihe der politisch fühlenden Dichter Östreichs. In demselben Jahr 1812 entstand auch Körners Zriny, ein begeistertes, doch durchaus schwächliches Epigonenwerk im Geiste Schillers und Collins.

Mannhaft hielt im Norden der Philosoph Joh. Gottl. Fichte im Winter 1807 bis 1808 in dem von Franzosen besetzten Berlin die 14 Reden an die deutsche Nation, angeblich über die Verbesserung der Erziehung, ohne daß die Franzosen merkten, gegen wen sich die Reden eigentlich wendeten. Auch die preußische Zensur machte erhebliche Schwierigkeiten. Fichte setzte im Jahr 1813 die Reden in den Vorlesungen über den Begriff des wahrhaften Krieges fort. Er trat, da sich seine Absicht, als Feldprediger mit in den Krieg zu ziehen, nicht verwirklichen ließ, wenigstens in den Landsturm ein. In den Reden an die deutsche Nation wehte eine heldenhafte Auffassung von dem Beruf des deutschen Volkes, daher erzielten sie auch mit ihren Feuerworten die tiefste Wirkung. Die Reden erschienen fast gleichzeitig mit dem ersten Teil des Faust. In ihnen kam das Wort „Franzosen" so wenig wie das Wort „Preußen" vor, trotzdem die Beziehung auf beide oft greifbar deutlich war. Als einziges Merkmal des Deutschtums wollte Fichte

die Gesinnung gelten lassen; er sprach das männlich herbe Wort aus: „Wir müssen werden, was wir ohnedies sein sollten, Deutsche. Wir müssen, um es mit einem Wort zu sagen, uns Charakter anschaffen; denn Charakter haben und deutsch sein ist ohne Zweifel gleichbedeutend." Hier einige andere Stellen: „Wie ein Volk aufgehört hat, sich selbst zu regieren, ist es eben auch schuldig, seine Sprache aufzugeben und mit den Überwindern zusammenzufließen." „Denket, daß in meine Stimme sich mischen die Stimmen Eurer Ahnen aus der grauen Vorwelt, die mit ihren Leibern sich entgegengestemmt haben der heranströmenden römischen Weltherrschaft, die mit ihrem Blut erkämpft haben die Unabhängigkeit der Berge, Ebenen und Ströme, welche unter Euch den Fremden zur Beute geworden sind." Die Sprache war von persönlicher Wucht, durchaus nicht immer meisterhaft, sondern oft gezwungen, aber stets großartig und hochgemut. Die Reden wendeten sich beschwörend an die deutschen Jünglinge, an die Greise, an die Geschäftsleute, an die Denker, Gelehrten und Schriftsteller, an die deutschen Fürsten, an alle Deutschen insgesamt. Sie schließen mit den Worten: „Wenn ihr versinkt, so versinkt die ganze Menschheit mit, ohne Hoffnung einer einstigen Wiederherstellung." Der Eindruck von Fichtes Reden an die deutsche Nation, mochten ihr auch nur die Hochgebildeten folgen, war auf seine Zeit bedeutend; eine unmittelbare Wirkung auf unsere Zeit, das dürfen wir uns nicht verhehlen, ist ihnen schon sprachlich versagt.

Die Hochblüte der politischen Dichtung 1813

Arndt

Wandelte Fichte oft auf weltentrückten Höhen des Gedankens, so bewegte sich Ernst Moritz Arndt mit Rüstigkeit durchaus auf dem Boden des praktischen Lebens. Er war keineswegs, wie viele glauben, ein engherziger „Teutscher", der nicht über die Grenzpfähle seines Landes hinauszublicken verstand, im Gegenteil, er war ein Weltwanderer, der fremde Länder und fremde Sprachen kannte. Vor allen Dingen aber haben wir in Arndt den ersten großen politischen Prosaiker des 19. Jahrhunderts zu verehren, der in seinem Geist der Zeit (1807 bis 1818) die erste zusammenfassende geschichtsphilosophische Darstellung der Gegenwart gegeben hat.

Als schwedischer Untertan, als Sohn eines freigegebenen Leibeigenen wurde einer der freiesten und adligsten deutschen Männer, Ernst Moritz Arndt, 1769 in Schoritz auf Rügen geboren. Sein Großvater war Schäfer, sein Urgroßvater schwedischer Unteroffizier gewesen. Noch heute rechnen ihn die Schweden in gewissem Sinn zu den Ihren. In Wind und Wetter wuchs Arndt frisch und kernhaft heran. Er studierte in Greifswald Theologie, 1793 ging er nach Jena, wo ihn Fichte fesselte, und ward 1796 Hauslehrer bei dem rügenschen Pastor Kosegarten, dem Dichter der Jukunde, in Altenkirchen auf Wittow. Da Arndt kein Stuben- und Büchermensch sein wollte, entsagte er unter dem Einfluß Fichtes dem geistlichen Stande und wanderte durch Deutschland, Ungarn, Italien und Frankreich; wie Jean Paul und Gottfried Seume (Spaziergang nach Syrakus von Grimma über die Alpen, Rückkehr über die Schweiz und Paris; eine spätere Fußreise nach Moskau über Petersburg nach Schweden) war auch Arndt einer der rüstigsten Fußgänger. In fröhlicher Kraft lernte sich Arndt unter Fremden behaupten und mit Menschen aller Gattungen verkehren; scharfäugige Beobachtungen in der Fremde zeichnete er in seinem Tagebuch bildkräftig für spätere Werke auf.

1800 ließ sich Arndt als Privatdozent der Geschichte in Greifswald nieder; 1801 erschienen die ersten schriftstellerischen Versuche, 1803 die erste zeitpolitische Schrift: Germanien

und Europa. 1806 wurde Arndt Professor der Geschichte in Greifswald. Doch erst durch die schweren napoleonischen Unglücksjahre wurde aus dem als Schweden geborenen Arndt ein gut deutscher und preußischer Patriot. Voll glühenden Hasses gegen Napoleon schrieb Arndt damals den ersten Band seiner bedeutendsten Prosaschrift: Der Geist der Zeit. Vor französischen Häschern floh Arndt nach Schweden. Von dort kehrte er 1809 in die Heimat zurück; er fand Schill und Andreas Hofer tot, Stein war geächtet, ein demütigender Friede geschlossen. Da entstand im Jahr 1810 Arndts erstes deutsches Vaterlandslied. Da er nirgends sicher war, ging er 1812 nach Petersburg zum Freiherrn vom Stein. Im Dienste des dortigen deutschen Ausschusses suchte Arndt als Tagesschriftsteller durch Flugschriften die öffentliche Meinung in Deutschland zum Widerstand gegen Napoleon zu entflammen. Mit Stein kehrte er 1813 ins Vaterland zurück, zunächst nach Königsberg, dann nach Dresden. Nach der Schlacht bei Leipzig schrieb er in der eroberten Stadt die charakteristische Flugschrift: Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze.

Nach glücklich geschlossenem Frieden schienen für ihn stillere Tage zu kommen; er wurde 1818 Professor in Bonn und verheiratete sich mit der Schwester des berühmten Theologen Nanna Schleiermacher. Aber gar bald erschien Arndt, der Treueste der Treuen, der eigenen Regierung, die die Rückkehr zu veralteten Zuständen wollte, verdächtig: hatte er doch im vierten Teil seines Buches Der Geist der Zeit seine Stimme für Verfassung und Freiheit laut erhoben, 1817 den reaktionären Gegnern „Dummheit, Feigheit und Faulheit" vorgeworfen und die Abschaffung des Polizeistaates gefordert. Nach Kotzebues Ermordung beschlagnahmte die preußische Regierung seine Papiere, ja sie verbot sogar seine Vorlesungen. In einem jahrelangen Prozeß wurde Arndts Freudigkeit gebrochen, seine Ehre in den Augen der Welt vernichtet. In diesen kummervollen Jahren verstummte auch Arndts Dichtung. Schließlich wurde Arndt „weder für schuldig, noch für unschuldig" erklärt, sein Gehalt aber stillgelegt.

Zwanzig Jahre lebte Arndt nun in unfreiwilliger Muße in Bonn. Eine der ersten Regierungshandlungen Friedrich Wilhelms des Vierten war, Arndt in sein Amt 1840 wieder einzusetzen. Acht Jahre später wurde Arndt Mitglied der Nationalversammlung in Frankfurt, wo er zu der erbkaiserlichen Partei gehörte, die die Einigung Deutschlands unter Führung Preußens anstrebte. Es beugte ihn tief, daß das Haus Hohenzollern damals die Annahme der deutschen Kaiserkrone aus den Händen der Nation verweigerte. Der edle Mann entschlief 1860 mehr als neunzigjährig. Als letztes Buch veröffentlichte er 1858 die Wanderungen und Wandlungen mit dem Reichsfreiherrn vom Stein. Auf dem alten Zoll in Bonn erhebt sich sein Denkmal in Erz; auf dem Rugard in Rügen ragt ein Arndt-Turm empor. Ein Arndtmuseum befindet sich in Godesberg.

Prosaschriften: Der Geist der Zeit, Arndts Hauptwerk, die ersten drei Bände 1807, 1809 und 1813, wenden sich gegen den äußeren Feind Napoleon; der vierte Band 1818 bekämpft den inneren Feind, den Rückschritt und die Unterdrückung des freien Geistes. — Erinnerungen aus dem äußeren Leben. — Märchen und Jugenderinnerungen 1818 bis 1845. — Meine Wanderungen und Wandlungen mit dem Reichsfreiherrn vom Stein.

Kleine patriotische Flugschriften: Was bedeutet Landwehr und Landsturm? — Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann. — Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze.

Dichtungen: Lieder für Deutsche 1813. — Kriegslieder der Deutschen. — Lob deutscher Helden. — Deutsche Wehrlieder (alle aus dem Jahr 1814). Vollständige Ausgabe der Gedichte letzter Hand 1860.

Patriotische Lieder aus den Befreiungskriegen: Schlachtgesang (Zu den Waffen! Zu den Waffen! Als Männer hat uns Gott geschaffen), Vor der Schlacht (Frisch auf, ihr deutschen Scharen! Frisch auf zum heil'gen Krieg), Gebet bei der Wehrhaftmachung eines deutschen Jünglings (Betet Männer — denn ein Jüngling kniet — daß sein Herz, sein Eisen heilig werde), Des Deutschen Vaterland (Was ist des Deutschen Vaterland? Ist's Preußenland, ist's Schwabenland?), Vaterlandslied (Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte, drum gab er Säbel, Schwert und Spieß dem Mann in seine Rechte), Deutscher Trost (Deutsches Herz, verzage nicht, tu was dein Gewissen spricht), Wer ist ein Mann? (Wer beten kann und Gott dem Herrn vertraut), Die Leipziger Schlacht (Wo kommst du her in dem roten Kleid? Und färbst das Gras auf dem grünen Plan? Ich komm' aus blutigem Männerstreit, ich komme rot von der Ehrenbahn), Das Lied vom Schill (Es zog aus Berlin ein tapfrer

Held, er führte sechshundert Reiter ins Feld), Das Lied vom Feldmarschall (Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus! Es reitet der Feldmarschall im fliegenden Saus), Das Lied vom Stein (Wo zu des Rheines heil'gen Wogen die Lahn in bunten Ufern rauscht, da ist ein Adler aufgeflogen), Bundeslied (Sind wir vereint zur guten Stunde, wir starker, deutscher Männerchor).

Patriotische Gedichte aus späterer Zeit: Warum ruf' ich? (Und rufst du immer Vaterland und Freiheit? Will das Herz nicht rasten? Und doch wie bald umrollt der Sand des Grabes deinen Leichenkasten), Als Thiers die Wälschen aufgerührt hatte, Herbstmond 1841 (Und brauset der Sturmwind des Krieges heran und wollen die Wälschen ihn haben, so sammle, mein Deutschland, dich stark wie ein Mann).

Geistliche Lieder: Ich weiß, woran ich glaube. — Dich Geist der Wahrheit, Geist der Kraft. — Ich glaub' an dich, du höchster Geist, der Liebe ist und Liebe heißt.

Andere Gedichte: Das Feuerlied (Aus Feuer ist der Geist geschaffen, drum schenkt mir süßes Feuer ein), Der grüne Wald (O der süße grüne Wald, wo mir einst in Wonne klangen), Ballade (Und die Sonne machte den weiten Ritt um die Welt und die Sternlein sprachen: wir reisen mit), Grablied (Geht nun hin und grabt mein Grab, denn ich bin des Wanderns müde).

Arndt war kein großer Dichter; andere übertreffen ihn an Gedankenreichtum, an sprachlicher und künstlerischer Schönheit, aber er war weitaus der wichtigste und größte unserer Dichter aus den Befreiungskriegen, und zwar beruhte Arndts Größe in seinem Charakter. Er war ein frommer Christ, ein schlichter kraftvoller Mann aus dem Volke, von glühender Vaterlandsliebe, der das, was er wollte, stets ganz wollte und dessen Streben darauf ging, Deutschlands nationale Erneuerung herbeizuführen. Arndt hat sein Leben lang gekämpft: für die verfassungsmäßige Freiheit im Innern, für die deutsche Einheit nach Außen. Im edlen Kampf fühlte sich Arndt am wohlsten, kein äußerer Vorteil konnte ihn locken, keine Gefahr ihn vom Wege des Rechtes abschrecken: sein tiefsittlicher Charakter besaß im höchsten Grade den Mut der Überzeugung. Selbst seine Feinde mußten anerkennen, daß dieser Mann ein Gefäß sei, das stets mit dem lautersten Inhalt gefüllt war. Grimmig entbrannte während des Befreiungskampfes sein Haß gegen Napoleon, furchtbar war späterhin sein Zorn gegen die, welche dem Volk die schwer errungenen und feierlich versprochenen Rechte nach 1815 vorenthalten wollten. Aber dieser eiserne Mann besaß auch mildere Seiten: neben der elementaren Kraft welche Zartheit, neben dem Zorn welche Liebe, neben dem Feuer welche Besonnenheit! Mit unauslöschlicher Dankbarkeit wird sich unser Volk stets an diesem kraftvollsten, freiesten patriotischen Dichter erfreuen und aufrichten. Arndt ist wahrhaft ein politischer Mensch, er ist ein politischer Kraftspender ersten Ranges. „Das deutsche Gewissen, Deutschlands unbestechlich redlichsten Bürger, einen Ritter der Wahrheit ohne Furcht und Tadel" hat ein Schwede den Dichter genannt.

Aus den psychologisch höchst interessanten Briefen an Johanna Motherby, die Frau eines Freundes, tritt uns Arndts selbstlose Männlichkeit am stärksten entgegen. „Ich habe", schrieb Arndt 1813 an die Geliebte, „frühe und viel entbehren gelernt, mehr aus Stolz, aus einer gewissen Sorge, das Männliche und Frische zu erhalten, als aus Ängstlichkeit vor der Sünde. Selbst was ein glücklicher Leichtsinn mir erlauben möchte, erlaubt mir die Stellung nicht, worin ich mich als deutscher Mensch gesetzt habe. Das Vaterland hat mich, die Sorge für mein Volk und für unsere Kinder, und wird mich haben bis ans Ende." „Was kann ich dafür", schrieb er ein andermal, „daß ich von Jugend auf mein Vater-

land über alles geliebt habe, mehr als mich, als Dich, als was sonst Liebes in meinem Herzen lebt." „Ich hab' es beschlossen, dem Vaterlande und deutscher Tugend ein heiliges Opfer zu sein; das übrige verwalte der allmächtige Gott. Es ist ein heiliges und hohes Ding um einen deutschen Mann." „Ich bin in eine furchtbare Gewalt gegeben, sie heißt Arbeit und Pflicht." „Ich bin mein Herr nicht mehr, seitdem ich besser geworden bin als die Menge. Mich halten eiserne Gesetze, die ich mir selbst gesetzt."

Wie Arndt gelebt, so hat er auch gedichtet. Seine ersten Gedichte (1803) waren unbedeutend, erst in der Not des Vaterlandes ist Arndts eigenste Poesie erwacht und hat alles Nachgeahmte (von Klopstock und den Anakreontikern) abgetan. Arndt traf in seinen patriotischen Liedern mit der Schwungkraft des Handelnden den Ton, den der große Augenblick forderte. Als Dichter ist er kühn im Rhythmus, hinreißend zur Liebe wie zum Haß. In dem Kampf gegen Napoleon sah er wie Kleist einen Kampf zwischen Licht und Finsternis, in dem die Welt des Lichts den Sieg behalten muß. Erwähnt mag werden, daß sein bekanntestes Lied: Was ist des Deutschen Vaterland eine seiner schwächeren Leistungen ist und mit seinen ermüdenden Fragen kaum einen hohen Kunstwert besitzt; aber dieses Lied war ein halbes Jahrhundert das Sehnsuchtslied für alle, die Deutschlands Einigung erstrebten. Seit diese erreicht, hat Arndts Lied natürlich viel von seiner früheren Kraft verloren.

Mehr jedoch als in den Liedern ist Arndts Bedeutung in seinen patriotischen Prosaschriften zu suchen. Der Geist der Zeit gehört zu dem kräftigsten und erweckungsreichsten, was jemals aus einer deutschen Feder geflossen ist. Die ersten drei Bände sind, wie schon erwähnt, gegen Napoleon gerichtet. In der Zeit der Not des Vaterlandes ist für Arndt der Patriotismus die höchste Erscheinung der christlichen Religion. Aus dem Geist der Zeit und anderen Schriften Arndts mögen hier folgende kernige Worte stehen:

> „Das ist die höchste Religion, zu siegen oder zu sterben für Gerechtigkeit und Wahrheit, zu siegen oder zu sterben für die heilige Sache der Menschheit, die durch alle Tyrannei in Lastern und Schanden untergeht. Das ist die höchste Religion, das Vaterland lieber zu haben als Herren und Fürsten, als Väter und Mütter, als Weiber und Kinder. Das ist die höchste Religion, seinen Enkeln einen ehrlichen Namen, ein freies Land, einen stolzen Sinn zu hinterlassen. Das ist die höchste Religion, mit dem teuersten Blute zu bewahren, was durch das teuerste, freieste Blut der Väter erworben ward."

> „Ihr sollt einander lieb und wert haben wie Brüder, alle die in deutscher Zunge reden, von der Ostsee bis zu den Alpen und von der Nordsee bis zum Niemenfluß, daß hinfort nicht mehr gehöret werde Österreich und Preußen, Bayern und Tirol, Sachsen und Westfalen, sondern Deutschland, deutsche Ehre, deutsche Freiheit, deutsche Tugend der allgemeine Klang sei und die Losung."

> „Die verschiedenen Sprachen machen die natürliche Scheidewand der Völker und Länder, sie machen die großen innerlichen Verschiedenheiten der Völker, damit der Reiz und Kampf lebendiger Kräfte und Triebe entstehe, wodurch die Geister in Lebendigkeit erhalten werden; denn für die Übung der Geister ist das menschliche Geschlecht erschaffen."

> „Das neronische Zeitalter ist wiedergekommen (bei den Unterdrückungen der fremden Gewalthaber in Deutschland unter korsischer Herrschaft). Ist nicht die Träne schon ein Verbrechen, ein Wink Verschwörung und ein Wort Aufruhr? Die Gebärden, ja selbst die Gefühle der Menschen werden von Spionen belauert. Tapfere freie Männer nennt man Banditen, Mordbrenner, Aufrührer. Stummheit

und Trauer herrschen im Lande, Argwohn und Verräterei. Ist es ein Wunder, daß da viele Gute ganz verzagen, da all die Matten, Feigen gedankenlos dem Korsen dienen?"

„Vertraut dem Gott und der Vergeltung, die durch die Geschichte wandeln!"

Theodor Körner

Die Geburt Karl Theodor Körners wurde von keinem Geringeren als Schiller freudig begrüßt. Schiller hatte einst in dem gastlichen, die edle und freie Bildung des 18. Jahrhunderts widerspiegelnden Haus des kursächsischen Appellationsgerichtsrates Gottfried Körner eine Zuflucht gefunden und in Dresden und auf dem Körnerschen Weinberg in Loschwitz am Don Carlos gearbeitet. Schillers Briefwechsel mit Körner ist ein unvergängliches Denkmal von beider Freundschaft und von Körners (des Vaters) philosophischer und künstlerischer Bildung. Der Vater Gottfried Körner überragt, wie bemerkt sei, geistig seinen berühmten Sohn bei weitem. Zu den Freunden des Hauses zählten außer Schiller Männer wie Goethe, Humboldt, Mozart, Kleist, Novalis und Friedrich Schlegel.

Der frühreife, talentvolle Knabe wurde 1791 in Dresden geboren. Sein ursprünglicher Rufname war Karl, erst später nannte er sich als Dichter Theodor. Er besuchte die Kreuzschule seiner Vaterstadt, dann die Akademie in Freiberg, um Bergwissenschaften zu studieren, für die man in romantischer Zeit eine große Vorliebe hatte. In brausender Jugendkraft stürzte er sich dann ins studentische Leben Leipzigs, trieb aber hier die Burschenherrlichkeit weiter, als es die akademischen Behörden für gut fanden, so daß er die Universität verlassen mußte; bald ereilte ihn auch die Relegation. Um jeden Rückfall in die wüste Leipziger Grundstimmung zu vermeiden, ging Theodor 1811 nach Wien, von wo er seinem Vater mitteilte, daß er die Poesie als Lebensberuf erwählt habe. Kleinere Stücke machten Körners Namen rasch bekannt; er verlobte sich 1812 mit Toni Adamberger, einer Schauspielerin des Burgtheaters, und wurde als Nachfolger Kotzebues zum K. K. Hoftheaterdichter ernannt. Auch die Aussicht winkte ihm, in Weimar unter Goethes Augen seine künstlerische Bildung zu vollenden. Dennoch trieb ihn eine innere Stimme 1813 zu den Fahnen, und entschlossen ließ er alles zurück, was ihn halten wollte; den ersten Platz in seinem Herzen hatte das Vaterland.

Schon im Januar 1813 hatte Körner seinem Vater angedeutet, daß ein großer Augenblick seines Lebens heranrücke; im Februar erscholl der Aufruf des Königs von Preußen zur Bildung von freiwilligen Jägerkorps. Körner bat seinen Vater, ihn Soldat werden zu lassen, er wolle nicht in feiger Begeisterung seinen siegenden Brüdern seinen Jubel nachleiern. Und der echt deutschgesinnte charaktervolle Vater, in dem wir wohl denjenigen zu erblicken haben, der dem Sohn Deutschtum und Vaterlandsliebe eingeprägt hatte, schrieb zurück: „Wir beide sind ganz Eines Sinnes." So verließ der Sohn im März 1813 Wien und trat in Breslau in das Freikorps des Majors von Lützow ein. In der Kirche zu Rogau am Zobten wurde die Freischar eingesegnet. Zu ihr gehörten u. a.: Friedrich Ludwig Jahn, Karl Friedrich Friesen, das Vorbild ritterlicher Kraft und Schönheit, Josef von Eichendorff, Varnhagen von Ense, die verkleidete kühne Eleonore Prohaska. Körner wurde bald zum Leutnant gewählt und der Adjutant Lützows. In Sachsen, dessen König mit Napoleon verbündet war, galt Körner als Deserteur. Bei einem kühnen Streifzug wurde er in dem Gefecht bei Kitzen in der Nähe von Leipzig von Rheinbundtruppen schwer verwundet. Mühsam entkam er in einen Wald („Die Wunde brennt, die bleichen Lippen beben"); aber treue Menschen pflegten ihn in Großzschocher bei Leipzig, und sobald es seine Verwundung irgend erlaubte, eilte er der Freischar nach. Er traf sie in Ratzeburg, von wo aus Major von Lützow Hamburg befreien helfen wollte. Am 24. August 1813 dichtete Körner sein letztes Lied, das Schwertlied. Am 26. August, als es sich um die Wegnahme eines französischen Proviantzuges handelte, traf ihn in der Morgenfrühe die tödliche Kugel, nahe bei einem Gehölz an der Landstraße, die von Gadebusch nach Schwerin führt. Die trauernden Kameraden brachten die Leiche nach dem

Dorfe Wöbbelin, hier wurde sie unter einer der mächtigen Eichen eingesenkt. Dort erhebt sich jetzt ein Denkmal. Später wurden auch Theodors Vater, Mutter und Schwester dort begraben.

Lyrische Gedichte: Knospen 1810. Darin findet sich: Bergmannsleben (In das ew'ge Dunkel nieder steigt der Knappe, der Gebieter einer unterird'schen Welt).

Leyer und Schwert 1814. Darin: Lied zur feierlichen Einsegnung des preußischen Freikorps. Aufruf (Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen, hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht), Gebet während der Schlacht (Vater, ich rufe dich! Brüllend umwölkt mich der Dampf der Geschütze), Bundeslied vor der Schlacht (Ahnungsgrauend, todesmutig bricht der große Morgen an), Trost (Herz! laß dich nicht zerspalten durch Feindes List und Spott), Abschied vom Leben (Die Wunde brennt, die bleichen Lippen beben), Lützows wilde Jagd (Was glänzt dort vorm Walde im Sonnenschein? Hör's näher und näher brausen), Männer und Buben (Das Volk steht auf, der Sturm bricht los), Schwertlied (Du Schwert an meiner Linken, was soll dein heitres Blinken?).

Für Theodor Körners Freunde 1814. Theodor Körners poetischer Nachlaß 1815. Darin: Harras, der kühne Springer.

Dramen: Zriny 1812. Rosamunde 1812. Toni (nach Kleists Novelle: Die Verlobung in St. Domingo). Die Sühne. Hedwig.

Lustspiele und Possen: Die Braut. Der grüne Domino. Der Nachtwächter. Die Gouvernante.

Das Urteil über Körner hat sich gegen früher sehr gewandelt. Ihn zu den Klassikern zu zählen und den Schülern in die Hand zu geben, ist falsch. Künstlerisch betrachtet erhebt sich Körner nicht über den Durchschnitt der Dichter seiner Zeit. Schon bald nach Körners Tode hat W. v. Humboldt seinen Eindruck mit feinen, treffenden Worten ausgesprochen: „Je öfter ich an ihn denke", schreibt er, „desto mehr finde ich ihn glücklich, so geendet zu haben. Überhaupt heiligt nichts so ein Leben wie der Tod ... Körner ist nun wirklich zu einer vollendeten Gestalt geworden. Jugend, Dichtung, Vaterlandsliebe, Tapferkeit haben sich zu diesem einen frühen Ende verschlungen. Wäre er leben geblieben, hätte sich das Magische, das jetzt die beiden letzten Eigenschaften haben, in etwas ganz Gewöhnliches verloren, was er mit vielen anderen geteilt hätte, die Entwicklung der Dichtung blieb zweifelhaft, und die Frische der Jugend verging."

In seinem lyrischen Erstling: Knospen war er bei aller Versgewandtheit unbedeutend, in seinen Lustspielen (Der Nachtwächter) war er abhängig von Kotzebue, wenn auch zierlicher und reinlicher. Seinen ersten Ruhm erwarb er mit dem Drama Zriny, das 1812 in Wien entstand, wo damals mehr patriotische Begeisterung herrschte als im Norden und wo Heinrich von Collin ein Vorbild hochpathetischen Heroismus' geschaffen hatte. Mit dessen Bianca della Porta hat Körners Zriny viele Züge gemeinsam: die Belagerung einer Festung durch einen Wüterich, den Wetteifer im Sichopfern, das Mitsterbenwollen der Frauen. Von Collin hat das Drama die Gesinnung, von Schiller und Collin die rhetorische Dramatik. Damit verband Körner einen magyarisch nationalen Stoff und die unmittelbare Fühlung mit der Gegenwart. Kisfaludy, ein ungarischer Dichter, hatte Körner auf den Stoff hingewiesen.

Im Grunde genommen war das Stück gänzlich undramatisch: Zriny erliegt einfach bei der Erfüllung seiner soldatischen Pflicht der Übermacht; ein Kampf im Innern der Personen fehlte durchaus. Die Charakteristik kam über Allgemeinheiten nicht hinaus. Aber in der kriegerischen Begeisterung der Ungarn gegen die Türken grollte bereits der Zorn gegen die Bedrücker Deutschlands, und dieser

Umstand gab dem Drama seine große Wirkung. Eigentliches Leben pulsierte erst in Leyer und Schwert. Diese Lieder, die auf kühnen Streifzügen, im Biwack, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hörte, entstanden sind, tragen die kräftigen Spuren ihres Ursprungs und werden bleiben, wenn alles andere von Körner vergessen ist. In Lützows wilder verwegener Jagd, fern von allem theatralischen Wesen, auf der Heide und im Walde, fand der bisher vom Glück fast Verwöhnte zum ersten Mal wahre Begeisterung und ernste Kraft. Die Veröffentlichung von Leyer und Schwert erlebte der Dichter nicht mehr. In seine Brieftasche schrieb er die Lieder, die ihm während des Feldzugs zuflossen. Diese vereinigte der Vater mit den anderen zwischen 1810 und 1812 entstandenen patriotischen Gedichten zu der Sammlung Leyer und Schwert. Viele Lieder davon komponierte Karl Maria von Weber. Die folgende, ebenfalls vom Vater veranstaltete Sammlung: Für Theodor Körners Freunde war nur für engere Kreise bestimmt, dagegen fand der Poetische Nachlaß außerordentliche Verbreitung und vollendete die Volkstümlichkeit des Heldenjünglings, in dessen warmherziger, jugendlich beschwingter Persönlichkeit mehrere Generationen die charakteristische Gestalt eines Dichters sahen: halb Sänger, halb Ritter.

Schenkendorf und andere Dichter

Tiefer und wahrer als Körner ist Max von Schenkendorf. Er gehörte zur Schar der jüngeren Romantiker und teilte mit ihnen die Schwärmerei für das Mittelalter; in seinen Liedern sehen wir eine merkwürdige Verquickung von Religion und Vaterlandsliebe. Ein größeres Werk hat er nicht geschaffen. Das Bedeutende an Schenkendorf ist, daß er nicht bei den kriegerischen Ereignissen der Zeit verharrt. An lyrischer Innerlichkeit, an reiner keuscher Begeisterung, an milder Wärme des Gefühls steht er voran. Seine Lieder klirren nicht in Waffen wie die Kleists und Arndts, schwelgen nicht in Worten wie die Körners. Sie haben einen sanfteren, ganz durchgeistigten, oft schwärmerischen Ton. Schenkendorf schaut in die Zukunft; in weichen wohllautenden Versen singt er vom Straßburger Münster, träumt 1814 vom alten Reich (Wir woll'n das Wort nicht brechen — Nicht Buben werden gleich — Woll'n predigen und sprechen — Vom heil'gen deutschen Reich), sendet in überfließender Sehnsucht den Frühlingsgruß der Freiheit in das deutsche Land und ruft zuerst von allen auch zum Kampf für innere Freiheit auf. Schenkendorf wird wohl von allen Dichtern der Befreiungskriege den Kranz der Unsterblichkeit am sichersten bewahren.

Max von Schenkendorf, geboren 1783 in Tilsit, lernte, da seine rechte Hand infolge eines Duells zerschossen war, mit der linken schreiben. Nach dem Brand von Moskau ging er ins russisch-preußische Hauptquartier und machte den Feldzug von 1813 im Generalstab mit. Er starb bald nach Beendigung des Krieges in jungen Jahren 1817. Sein Grab liegt in einer Schanze der früheren Festung Koblenz.

Gedichte 1815. — Poetischer Nachlaß 1832. — Sämtliche Gedichte 1837.

Patriotische Gedichte: Freiheitslied (Freiheit, die ich meine), Soldatenmorgenlied (Erhebt euch von der Erde, ihr Schläfer, aus der Ruh'), Landsturmlied (Die Feuer sind entglommen), Erneuter Schwur (Wenn alle untreu werden, so bleiben wir doch treu), Auf Scharnhorsts Tod (In dem wilden Kriegestanze), Als der Sandwirt von Passeier Innsbruck hat mit Sturm genommen, Tedeum nach der Leipziger Schlacht (Herr Gott, dich loben wir, Herr Gott, wir danken dir).

Andere Gedichte: Muttersprache, Mutterlaut, wie so wonnesam, so traut. — Gottesstille, Sonntagsfrühe, Ruhe, die der Herr gebot. — Das Lied vom Rhein (Es klingt ein heller Klang). — Die deutschen Städte.

Von allen Dichtern des Jahres 1813 vertrat Schenkendorf am lebendigsten die Idee der Wiederaufrichtung des deutschen Kaisertums und der Rückeroberung von Straßburg und Elsaß. Er wollte nicht mehr ein Nord- oder Süddeutschland, sondern ein einiges deutsches Vaterland: Ein Volk, Ein Reich, Eine Sprache, Ein Gott. Dieser Zug ist für Schenkendorf charakteristisch. Rückert nannte ihn deshalb den deutschen Kaiserherold. Schenkendorf wirkte gleich Josef von Eichendorff mit Wort und Schrift für die Erhaltung der Marienburg, eines der stolzesten Denkmäler deutscher Kunst. Seine Gedichte sind wohllautend und einfach, minder kraftvoll, aber poetischer und fantasievoller als die Arndts und Körners, ist er doch weit mehr Lyriker als diese. Seine geistlichen Lieder atmen Innigkeit und Wärme.

Mit Schenkendorf ist die Zahl der Dichter aus den Befreiungskriegen noch nicht erschöpft. Der einzige große süddeutsche Dichter der Kriegszeit, Friedrich Rückert, hätte am liebsten selbst mitgekämpft, doch vermochte seine geschwächte Gesundheit das Feldleben nicht zu ertragen und so unterblieb die Ausführung. Er dichtete die geharnischten Sonette, 32 an der Zahl und gab sie mit 12 Spott- und Ehrenliedern auf deutsche und französische Männer der Kriegszeit 1814 unter dem Titel: Deutsche Gedichte von Freimund Reimar heraus. Sie erschienen zwar zu spät, um volle Wirkung zu tun, gehören aber gedanklich zu den wertvollen Gedichten dieser Zeit. In ihnen war die grimmigste Leidenschaft in die künstlichste Form gebracht, doch läßt sich nicht leugnen, daß diese Form oft auf das äußerste erquält ist. Das Sonett ist sonst nur der Liebe, dem anmutigen Spiel des Friedens gewidmet, hier aber trägt es eine klirrende Waffenrüstung. Ein tiefer, oft peinlicher Zwiespalt zwischen Inhalt und Form bleibt in Rückerts Sonetten bestehen. Von den kriegerischen Spott- und Ehrenliedern sind zu nennen das Lied vom General Vandamme, vom Marschall Ney, das Lied vom Marschall Vorwärts (Das ruft so laut), und das bekannteste von allen, das Lied von der Leipziger Schlacht (Kann denn kein Lied krachen mit Macht so laut). In Rückerts Zeitgedichten erwacht ein kühner Geist der inneren Freiheit. In der rückkehrenden Freiheit Lied läßt der Dichter die Freiheit, die einst nach England geflohen war und nun zurückkehrt, den deutschen Fürsten zurufen: „O baut mir einen Tempel nach Albions Exempel“ und im Gedicht: Der Herr Kongreß verspottet er den freiheitfeindlichen Verlauf der Wiener Verhandlungen.

Ein Waffengefährte Körners, als Kriegslyriker aber zu weichmütig, war Josef von Eichendorff. Er meldete sich 1813 ebenfalls bei dem Lützowschen Freikorps, da aber seine Abteilung nicht ins Feuer kam, so trat er bald aus der schwarzen Schar aus und in das stehende preußische Heer ein. Mit diesem machte Eichendorff den Einzug in Paris mit; 1816 kehrte er in die Heimat zurück. Eichendorff hat keine eigentlichen Kriegslieder geschrieben, dazu war seine Natur zu zart; es waren mehr weiche, stimmungsvolle Naturlieder, die einen

Anhauch der kriegerischen Zeit tragen. Seine schönsten sind: Des Jägers Abschied (Wer hat dich, du schöner Wald), Abschied (O Täler weit, o Höhen), Die ernsthafte Fastnacht 1814 (Als Wittenberg mit Sturm genommen wurde).

Gleich den genannten Dichterjünglingen Körner, Schenkendorf und Eichendorff verließ auch ein reifer Mann, der als berühmter Dichter damals seinesgleichen suchte, Friedrich von Fouqué, Haus und Hof. Er war früher preußischer Offizier gewesen, hatte aber seit 1803 nur der Dichtkunst gelebt. Er war 1813 der erste in seinem Kreise, der sich beim Landrat als freiwilliger Jäger meldete; er führte etwa 70 Freiwillige aus Brandenburg nach Breslau. Tapfer kämpfte er bei Lützen, Bautzen und Leipzig, mußte aber, da der Feldzug seine Gesundheit erschüttert hatte, den Abschied nehmen und wurde von König Friedrich Wilhelm dem Dritten zum Major und Johanniterritter ernannt.

Einem größeren Dichter, Ludwig Uhland, war es versagt, Mitstreiter in dem Befreiungskampf zu sein. Als Württemberger befand er sich in der schlimmen Lage, daß seine eigenen Landsleute auf Napoleons Seite standen, während er Partei für die deutsche Sache ergriff. Uhland fühlte selbst, daß er nicht zu hohem Heldentum geboren sei, er stand daher als Dichter beobachtend beiseite. Von seinen Liedern sind zu nennen: An das Vaterland (Dir möcht' ich diese Lieder weih'n), Lied eines deutschen Sängers (Ich sang in vor'gen Tagen der Lieder mancherlei) und sein hellschmetterndes Vorwärts! fort und immer fort! Uhlands große Bedeutung für die politische Lyrik beginnt erst 1816. Mit seinem Gedicht: Wenn heut ein Geist herniederstiege beginnt eine neue, ganz veränderte politische Dichtung in Deutschland.

Auch der spätere König Ludwig I. von Bayern verdient hier Erwähnung. Er hegte schon in seinen frühesten Gedichten glühende Abneigung gegen den Korsen, der den „Teutschen" Sklavenketten schmiedete. Daher entbrannte Napoleons Grimm gegen ihn („Was hindert mich, daß ich diesen Prinzen erschießen lasse?"). Ludwigs Gedichte waren voll Gesinnung, aber ohne poetisches Talent; sie hatten etwas Angestrengtes und Gewaltsames. Der König wußte, daß seine Gedichte von zweifelhaftem Werte waren: „Daß dich nicht täusche das reichliche Lob; denn was du gedichtet — ungepriesen blieb's, säßest du nicht auf dem Thron." Grillparzer urteilte 1829: „Von einem Dichter als solchem fordern wir vor allem Originalität, Eigentümlichkeit der Weltanschauung. Byron, wo er irrt, ist größer als Southey, wo er recht hat. Die Gedanken und Ansichten eines Königs müssen objektive Wahrheit haben. Angeeignete sind besser als eigene, wenn sie richtigere sind." Doch beruht König Ludwigs Verdienst auf einem anderen Gebiete. In trüber Zeit vereinte er in der Walhalla bei Regensburg die Statuen und Büsten der großen deutschen Männer der Vergangenheit; er errichtete den feierlich ernsten Bau der Befreiungshalle bei Kelheim zur Erinnerung an die große Zeit von 1813 bis 1815; er schmückte München mit herrlichen Sammlungen und Bauwerken und erwarb dadurch ein großes Verdienst um die deutsche Kunst.

Anteil Goethes

In dieser gewaltigen, an Dichtern so reichen Zeit stand nur Einer, und zwar der größte deutsche Dichter, scheinbar teilnahmlos beiseite. Goethe selbst sprach es gegen Eckermann aus, daß er (damals 64jährig) doch nicht in den Krieg habe ziehen können wie Körner, und daß es nie seine Sache gewesen sei, Empfindungen vorzutäuschen, die er nicht wirklich durchlebt habe. Er, den damals der Gedanke einer Weltliteratur angelegentlich beschäftigte, konnte die französische Nation nicht hassen, die doch zu den „kultiviertesten der Erde gehört" und der er einen Teil der eigenen Bildung verdankte. Auch die Begegnung mit Napoleon in Erfurt bei dem Fürstenkongreß 1808 hatte einen tiefen Eindruck in ihm hinterlassen. Mit Unmut vernahm der warmherzige Arndt von ihm das Wort: „O ihr Guten, schüttelt immer an euren Ketten, ihr werdet sie nicht zerbrechen, der Mann ist euch zu groß." Dennoch war Goethe ein Patriot in seinem Sinn; in diesem Zusammenhang ist an die Worte zu erinnern, die er zu Professor Luden in Jena nach der Schlacht bei Leipzig sprach:

„Glauben Sie ja nicht, daß ich gleichgültig wäre gegen die großen Ideen Freiheit, Volk, Vaterland. Nein, diese Ideen sind in uns; sie sind ein Teil unseres Wesens, und niemand vermag sie von sich zu werfen. Auch liegt mir Deutschland am Herzen. Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden, bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist. Eine Vergleichung des deutschen Volkes mit anderen Völkern erregt in uns peinliche Gefühle, über welche ich auf jegliche Weise hinwegzukommen suche; und in der Wissenschaft und in der Kunst habe ich die Schwingen gefunden, durch welche man sich darüber hinwegzuheben vermag: denn Wissenschaft und Kunst gehören der Welt an, und vor ihnen verschwinden die Schranken der Nationalität; aber der Trost, den sie gewähren, ist doch nur ein leidiger Trost und ersetzt das stolze Bewußtsein nicht, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volke anzugehören."

Was er damit sagen wollte, ist klar: er sah in dem äußeren Sieg von 1813 nicht ohne weiteres einen inneren Fortschritt, und er wollte ferner, daß Deutschland seine verloren gegangene politische Macht durch eine geistige Herrschaft ersetze. Dazu tat Goethe selbst den wichtigsten Schritt: in der Zeit der tiefsten Erniedrigung 1808 veröffentlichte er Faust erster Teil. Die Aufnahme war begeistert. Goethe gab damit der deutschen Nation einen ihrer stolzesten Ruhmestitel und hat indirekt dadurch sehr stark auf das Nationalgefühl gewirkt. Daneben will es wenig besagen, wenn Goethe im Jahr 1814 das antikisierende Festspiel Des Epimenides Erwachen zur Feier des Sieges in Berlin dichtete. Es ist reich an dichterischen Schönheiten und herrlichen Gedanken, blieb aber ohne Wirkung auf die Zeit. Napoleon wurde darin als der Dämon des Krieges, der List und Unterdrückung hingestellt; die früher verkannten Patrioten, die im tiefsten Schmerze mannhaft aushalten, wurden verherrlicht. Die sonstige Deutung ist nicht ganz sicher. Vielleicht ist Epimenides Goethe selbst, der Jugendfürst ist Blücher. Der Ansturm der Völker nach dem russischen Feldzug wird unter dem Bild einer Lawine geschildert, der Schluß preist Gottes Hilfe und das gelungene Befreiungswerk. Geschrieben ward das Werk in dem verheißungsvollen Frühsommer des Jahres 1814. Über die dichterische Rangstufe des Werkes gehen die Meinungen noch heut auseinander. Die einen (Friedrich Gundolf) sehen in Epimenides keine eigentliche Dichtung, sondern nur eine Art Singspiel oder Maskenzug, dessen Abfassung zu Goethes Amtspflichten gehörte. Die anderen (Konrad Burdach) erblicken in Epi-

menides eine immer noch viel verkannte leidenschaftliche Entladung der menschlichen Not des Künstlers, ein tragisch erschütterndes Schuldbekenntnis vor dem Vaterland, eine stürmisch herausgeschleuderte Dichtung, ein großes Bekenntnis des Dichters zur eigenen Wiedergeburt und zur Wiedergeburt des deutschen Volkes. Die Frage ist nicht zu entscheiden. Für das Blücherdenkmal in Rostock verfaßte Goethe die vielsagende Inschrift: „In Harren und Krieg — In Sturz und Sieg — Bewußt und groß! — So riß er uns — Von Feinden los."

Nur allzu sehr behielt Goethe darin Recht, daß ein äußerer Sieg noch nicht einen inneren Fortschritt bedeute. Die großen Hoffnungen der Befreiungskriege gingen zum kleinsten Teil in Erfüllung. Die Sehnsucht nach der Wiederaufrichtung des Reiches, nach Verfassung und Freiheit blieb unerfüllt, das politische Leben des Volkes wurde mehr als je unterdrückt. Nur an den Universitäten hörte man noch die alte Begeisterung in den Burschenschaftsliedern fortklingen, so in den Liedern: Stoßt an! Jena soll leben (August von Binzer), Wir hatten gebauet ein stattliches Haus (Abschiedslied), Wo Kraft und Mut in deutscher Seele flammen (Karl Hinkel) u. a.

Bald aber erschienen auch diese Lieder politisch verdächtig und wurden verboten. Eine eiserne Zensur unterdrückte jede freiere Geistesregung; Metternichs Geisteszwang schien die Oberhand zu behalten. Das politische Lied der Jahre nach den Befreiungskriegen gehört in die folgende Generation. Eine dumpfe Stille, eine mut- und hoffnungslose Verstimmung beherrschte die Zeit zwischen 1815 und 1830.

Das deutschösterreichische Genie

Franz Grillparzer

> „Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden als jeder andere. Wer unter solchen Umständen den Mut nicht ganz verliert, ist wahrlich eine Art Held."

In dem Lande, in dem der dumpfe Geistesdruck und die Zensur am härtesten war und wo kaum die Tage der Not 1808 und 1809 einen freieren Luftzug gebracht hatten, erwuchs ein Genie, das die süddeutsche, östreichische Art in ihrer Weichheit, Klarheit und sinnlichen Schönheit auf das vollendetste ausprägte, und sie Heinrich von Kleist, dem Genius der norddeutschen, preußischen, straffen, kriegerischen Art auf das glücklichste entgegenstellte. Es ist geradezu notwendig, Grillparzer und Kleist als die beiden einzigen gleichwertigen großen Dichter in der Schilderung des literarischen Lebens ergänzend nebeneinander zu stellen. Erst beide zusammen ergeben den vollen deutschen Geist. Es würde der deutschen Kunst ein unendlicher Teil höchster und bestrickendster Geistigkeit fehlen, wollte man die deutschöstreichische Art nicht zu dem gebührenden Rechte kommen lassen. Grillparzer besitzt freilich weder das gewaltige Pathos, noch die unerhörte Aktivität, noch die heroische Tragik von Kleist; er erscheint, sittlich und dichterisch, neben ihm als die kleinere und weichere Persönlichkeit. Aber in Wirklichkeit drückt

Grillparzer nur ein anderes Volkstum, eine andere Lebensauffassung, ein anderes Temperament aus; den echten Heldenmut, die treue, unbeugsame Bewährung seines innersten persönlichen Wesens hat Grillparzer in stillen Kämpfen nicht weniger als Kleist erwiesen. Und in der Weitsicht des Politikers, der Metternich mit sieben Worten charakterisierte: „Ein guter Diplomat, aber ein schlechter Politiker", in der völlig klaren Erkenntnis dessen, was Deutschland not tat, in der Vorausnahme der künftigen Entwicklung des deutschen Dramas war der stille, heimliche, scheue Wiener dem Norddeutschen weit überlegen. Er hat diese Erkenntnisse nur in der Heimlichkeit seiner Seele, in der Stille seiner Schreibstube verborgen. Heinrich von Kleist ist die größte vulkanisch-revolutionäre Entladung einer Persönlichkeit zwischen 1790 und 1810; in der Geschichte der Literatur dieser Jahre aber ist er eigentlich nur eine große, geniale Episode geblieben. Man könnte sich Kleist aus der Entwicklungsgeschichte der deutschen Dichtung wegdenken, und die deutsche Literatur würde ungefähr denselben Verlauf genommen haben; Grillparzer aber kann man nicht aus der Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas wegdenken, ohne den Zusammenhang zwischen klassischer und moderner Dichtung zu zerstören. Um diesen Dichter zu verstehen, muß man von seinem Östreichertum ausgehen. Er war mit jeder Faser seines Herzens Altöstreicher, Altwiener. Er hing mit „kindischer" Liebe an seinem Östreich, an seinem Kaiserhaus, an dem heiteren, naiv sinnlichen Volksstamm.

Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
So wirst du, was ich schrieb und bin, verstehn.

Weichheit, inniges Gefühl, Sinnlichkeit, aber auch der schlimme Hang, die Dinge gehen zu lassen, wie sie eben gehen, ergeben sich in letzter Linie aus Grillparzers heimatlicher Art. „Er wuchs in einem Lande auf, wo die Poesie der Musik aufgeopfert wurde. Neben der Oper war die beliebteste Kunst das unterhaltende, bunte, aber leichtfertige und gedankenarme Volksstück." In der Geistesgeschichte seiner Heimat nimmt Grillparzer noch eine ganz besonders große und wichtige Stellung ein. Als er geboren wurde, war Östreich auf geistigem Gebiet 80 Jahre hinter Reichsdeutschland zurück, kaum daß Witzlinge wie Blumauer die östreichische Stammesart auf dem deutschen Parnaß vertraten. Seit den Tagen der ritterlichen Dichter des Mittelalters war Östreich durch die naive Genußsucht, durch den Mangel an politischem Leben, durch die jedem Fortschritt feindliche Herrschaft der Habsburger und der römischen Priesterschaft dem geistigen Leben abgestorben. Grillparzer, schon durch seinen Vater von liberalem, josefinischen Geiste durchdrungen, führte Östreich wieder in das literarische Leben der Nation ein; erst seit Grillparzer den Bann gebrochen, gibt es wieder deutsch-östreichische Dichter. Auch Grillparzers Leben soll, da es bekannt ist, ebenso wie das Leben Kleists nur in kurzen Stichworten charakterisiert werden.

Kindheit und Studienzeit. Grillparzer, 1791 in Wien geboren, Sohn eines höchst ungleichen Elternpaares, des Advokaten Dr. Wenzel Grillparzer, eines gewissenhaften Mannes von kaltem Verstand, der alles Romantische haßte, Zärtlichkeit nicht kannte und mit den Seinigen wenig zusammenlebte, und der Anna Maria Sonnleithner, einer überreizten, musikalisch begabten, einseitig allem Fantastischen zugetanen Frau, deren Gemütsleben von krankhafter Empfindsamkeit war. Franz, der älteste von vier Brüdern, war noch am meisten frei von der vererbten schlimmen Geistesanlage, die bei den andern Brüdern stark hervortrat:

Karl zeigte Spuren von Wahnsinn, Kamillo bereitete viel Sorgen, Adolf endete als Selbstmörder. Unregelmäßige Erziehung, freudlose Kindheit. Einseitige Nährung der Einbildungskraft. Leidenschaft für Musik. Noch auf der Schule Beginn der Tragödie Blanka von Kastilien. Von 1808 an Studium der Rechte auf der Universität Wien, Beschäftigung mit Literatur, Geschichte und Sprachen. Etwas fröhlichere Studentenzeit. Bald aber verhängnisvolle Folgen der napoleonischen Kriege, Stocken der Geschäfte des Vaters, Demütigung Östreichs im Frieden zu Preßburg. 1809 Tod des Vaters. Die Sorge für Mutter und Brüder fällt auf den ältesten Sohn, auf Franz. Kampf mit dem Mangel, zugleich aber mit dem Leichtsinn und den Ausschweifungen der Brüder. 1811 Beendigung des Studiums. Vier Jahr Hauslehrertätigkeit. 1812 bis 1813 Hofmeister auf dem Schloß des Grafen Seillern in Mähren. Umgebung des üppigsten Reichtums. Anregung zur Ahnfrau beim Besuch des nahen Schlosses Ullersdorf. Im Herbst plötzliche Erkrankung am Nervenfieber. Von der Familie des Grafen in dem einsamen mährischen Dorf seinem Schicksal preisgegeben. Wider Erwarten genesen, Rückkehr nach Wien, Erteilung von Privatstunden, unbesoldete Stellung an der Hofbibliothek. Im Winter Eintritt in die Zollverwaltung von Niederöstreich. Beginn von Grillparzers langer Beamtenlaufbahn. Beziehung zu dem Leiter des Wiener Burgtheaters Josef Schreyvogel. 1815 Versetzung zur allgemeinen K. K. Hofkammer (Finanzministerium) mit 400 Gulden jährlich.

Erster Ruhm. Äußere und innere Kämpfe. Liebesglück und Liebesleid. Durch Josef Schreyvogel (bekannt unter dem Decknamen West, Übersetzer von Moretos Lustspiel Donna Diana), dem Grillparzer auch sonst viel verdankte, Einführung in die Literatur. Die Ahnfrau 1817 im Theater an der Wien aufgeführt. Diesen großartigen Erfolg übertraf der noch größere der Sappho 1818. Alle Blicke in Östreich und Deutschland lenkten sich auf Grillparzer, er stand mit 27 Jahren auf der Höhe des Ruhms. Lord Byron, der die Sappho in einer Übersetzung gelesen, schrieb sein Lob in seinem Tagebuch nieder und meinte, die Welt werde den schweren Namen Grillparzer noch einmal aussprechen lernen. Der östreichische Finanzminister Graf Stadion ernennt Grillparzer auf fünf Jahre zum Theaterdichter mit 2000 Gulden Gehalt. Mehr Beschäftigung mit der Dichtkunst als mit den Amtspflichten. Beziehung zu Charlotte von Paumgarten 1819 bis 1822. Heftige innere Seelenkämpfe. Dazu traurige Familienereignisse: 1817 Selbstmord des Bruders, 1819 Selbstmord der Mutter in einem Anfall religiösen Wahnsinns. Urlaub nach Italien 1819. Reise im Gefolge der Kaiserin. Durch ein Mißgeschick im Jahr 1820 Wandel all seiner günstigen Aussichten für die Zukunft. In dem Gedicht: Auf den Ruinen des Campo Vaccino in Rom hatte der Dichter den Gedanken ausgesprochen, daß das Kreuz, das in der Arena des Kolosseums in Rom stehe, überall hingehöre, nur nicht an diese Stelle. Beschwerde des bayrischen Hofes wegen des Gedichtes, Zorn des Kaisers Franz gegen den pflichtvergessenen Beamten, Unannehmlichkeiten und Plackereien aller Art für den der Politik gänzlich fernstehenden Dichter. Aber ungünstiger Einfluß all dieser Umstände auf sein amtliches Weiterkommen. Beziehungen zu Marie Daffinger, dem Vorbild der Hero; zu Marie Piquot, die den Dichter schwärmerisch liebte. 1821 Ablehnung des Gesuchs um Anstellung als Privatbibliothekar des Kaisers. Wiederholtes Übergehen bei Bewerbungen und Beförderungen. Unlust und Unbefriedigtheit im Amt. 1821 Aufführung des Goldenen Vließes, 1825 des König Ottokar.

1821 Bekanntschaft mit Kathi Fröhlich, geboren 1800. Die reichbegabten und reizenden Schwestern Fröhlich: Anna, Josefine, Betty und Kathi waren in den Künsten, namentlich des Gesangs und der Malerei, ausgezeichnet. Die Verlobung Grillparzers mit Kathi ward 1823 ausgesprochen, doch die Ehe kam nicht zustande. Schuld trugen Mißverständnisse und eine gewisse Unmöglichkeit auf beiden Seiten, sich dem anderen anzupassen. „Namentlich Kathi Fröhlich besaß eine ausgesprochenere Persönlichkeit, als Grillparzer geglaubt hatte, einen Charakter, der allzu wenig geneigt war, sich dem seinigen zu beugen." „Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht . . . denn Hälften kann man aneinander passen, ich war ein Ganzes und auch sie war ganz, sie wollte gern ihr tiefstes Wesen lassen, doch allzu fest geschlossen war ihr Kranz." Grillparzer zog sich zurück; Kathi erkrankte; man fürchtete ihren Tod; der Dichter kehrte zu ihr zurück, mehr aus Mitleid, denn aus Liebe. „Schwachherzigkeit ist ein Fehler, Hartherzigkeit aber keine Tugend." Von 1824 bis 1830 trübe Jahre: Unschlüssigkeit ob er das Bündnis mit Kathi schließen solle, neue Mißverständnisse, neue innere Kämpfe; da

aber beide Teile einen Bruch vermieden, ein Hinhalten und Verschleppen, das beiden Teilen verhängnisvoll war. Schließlich erlosch von seiner Seite die Liebe, von ihrer Seite blieb die rührende Zuneigung. Kathi ist Grillparzers „ewige Braut." Sie trug endlich ihr Leid in stummer klagloser Resignation. „Grillparzers Dichtung lebt von seiner Liebe zu Kathi Fröhlich." Allmähliches Übergehen von dem Liebesverhältnis zu einem Freundschaftsverhältnis.

Amt. Reisen. Vereinsamung. Dichterisches Schaffen. Grillparzer nannte in einem Gedicht: Abschied von Wien seine Vaterstadt mit Recht ein Kapua der Geister, wo der gehärtete, feste Sinn verweichliche. Er schrieb ein andermal an Otto Prechtler: „Die Luft ist hier zu weich, die Frauen zu schön und die Straußsche Musik geht uns zu sehr ins Blut. Das Tüpfelchen auf dem i fehlt beinahe allen unseren ernsten Arbeiten, und wir vergessen vielleicht oft nur daran, weil gerade ein Werkel unterm Fenster unsre Lieblingsmelodie orgelt." 1826 Reise über Prag und Dresden nach Berlin. Auf der Reise in Weimar von Goethe empfangen und geehrt. Von ihm zum Wiederkommen eingeladen, blieb Grillparzer aus, voll Furcht, den Altmeister nicht interessieren zu können. „Goethe erwartete ihn vergeblich und war verletzt. Grillparzer fragte sich, ob nicht dieser große Menschenkenner im Grunde seiner Seele gelesen und gefunden hätte, daß Unmännlichkeit des Charakters auch ein bedeutendes Talent zugrunde richten müsse." 1832 Ernennung zum Archivdirektor der Hofkammeralverwaltung. Seine Untergebenen machten ihm das Leben schwer. Bald ließ er die Dinge gehen, wie sie wollten. Die Stelle bot nichts, was ihn hätte befriedigen können. Dieses Archiv, schrieb er grämlich im Jahr 1832, wird mich unter die Erde bringen. In Wirklichkeit lebte Grillparzer noch vierzig Jahr. 1828 Ein treuer Diener seines Herrn, 1831 Des Meeres und der Liebe Wellen, 1834 Der Traum ein Leben. 1836 Reise nach Frankreich und England. Erfrischt und gestärkt kehrte er zurück, daheim erwarteten ihn neue Sorgen; sein Bruder Karl hatte sich in einem Wahnsinnsanfall selbst eines angeblichen Mordes beschuldigt. 1838 Aufführung des Lustspiels Weh dem, der lügt. Durchfall des Stückes. Verzicht des siebenundvierzigjährigen Dichters auf den Gedanken, jemals ein neues Stück auf die Bühne zu bringen. Es entstehen: Esther, Libussa, Die Jüdin von Toledo, Ein Bruderzwist in Habsburg, doch sie bleiben im Pulte des Dichters verborgen, er ließ sie weder aufführen noch drucken. Dennoch ist es falsch, zu behaupten, Grillparzer habe es an äußeren Ehren und Anerkennungen gefehlt. Als Dichter war Grillparzer allerdings lange Zeit selbst in Östreich verschollen: „Was je den Menschen schwer gefallen, eins ist das Bitterste von allen: vermissen, was schon unser war, den Kranz verlieren aus dem Haar. — Nachdem man sterben sich gesehn, mit seiner eignen Leiche gehn." 1843 Reise über Konstantinopel, Sestos und Mytilene nach Athen. Infolge der griechischen Revolution zur Heimkehr genötigt.

Frühes Altern. Auferweckung seiner Stücke durch Laube. **Letzte Jahre. Tod.** 1847 ward Grillparzer Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Wien. Im Archiv und in der Studierstube Abspinnen eines einsamen Lebens. Im Jahr 1848 machten ihn plötzlich einige Verse an den berühmten östreichischen Feldherrn Radetzky bekannter als alle seine großen Dichtungen: „Glückauf, mein Feldherr, führe den Streich! nicht bloß um des Ruhmes Schimmer, in deinem Lager ist Österreich, wir anderen sind einzelne Trümmer." 1849 zog der einsame alte Junggeselle zu den drei ältlichen Schwestern Fröhlich in den vierten Stock des Hauses Spiegelgasse 7, wo sie ihn auf das treueste pflegten. 1850 Neuaufführung der Grillparzerschen Stücke durch Laube im Burgtheater. Großer Erfolg, doch Grillparzer klagt: „Zu spät, zu spät!" 1856 Austritt aus dem Staatsdienst, 1861 Ernennung zum Reichsrat, 1864 Ehrenbürger von Wien. Aber grämlich lehnte er alle Auszeichnungen ab. Seit 1863 war er durch einen Sturz in Römerbad fast taub. Fortan entbehrte er auch seine liebste Unterhaltung, die Musik. Herbeisehnen des Todes. 1871 große Feier seines 80. Geburtstages in ganz Östreich. Doch Grillparzer ließ seine Stimme vernehmen: „Die Huldigungen, die mir dargebracht werden, betäuben mich. Mir ist, als ob ein Wolkenbruch auf mich niederginge. Es ist viel zu spät . . . die Menschen sind nicht klug. Der hundertste Teil von dem, was sie mir jetzt wohlwollend antün, hätte mich in meinen jüngeren Jahren vollauf erquickt und mich zu dichterischer Arbeit aufgemuntert, die mir zur Ehre, dem östreichischen Volke zur Freude gereicht hätte. Es sind nur die letzten Gnadenstöße, die man mir versetzt." 1872 starb Grillparzer, noch im Tod als der größte Dichter Deutschöstreichs geehrt

Kathi Fröhlich, die Gesamterbin seines Vermögens und seines dichterischen Nachlasses, überlebte ihn um sieben Jahre. Begründung des Grillparzerpreises der Wiener Akademie, aus dem jedes dritte Jahr dem Verfasser des besten, auf einer deutschen Bühne aufgeführten Stückes ein Preis von 1500 Gulden zuteil wird. 1879 Tod Kathis. Grillparzers Überreste ruhen jetzt neben ihr auf dem Friedhof zu Hietzing.

Im Jahr 1890 wurde in Wien die Grillparzergesellschaft gegründet, die nach dem Vorbild der Goethegesellschaft ein Grillparzerjahrbuch herausgibt.

Der Grillparzerpreis wurde zum erstenmal 1875 verliehen und zwar an Wilbrandt für Gracchus. 1884 erhielt Wildenbruch den Preis für Harald, 1887 Anzengruber für Heimgefunden, 1890 Wilbrandt für den Meister von Palmyra, 1896 und 1899 Hauptmann für Hannele und Fuhrmann Henschel, 1902 Hartleben für Rosenmontag, 1905 wiederum Gerhart Hauptmann für den Armen Heinrich, 1908 Schnitzler für Zwischenspiel, 1911 Schönherr für Glaube und Heimat.

Dramatische Bruchstücke aus der Jugendzeit: Robert, Herzog von der Normandie 1808. Drahomira 1809 bis 1810. Spartakus 1810. Alfred der Große 1810.

Dramatische Entwürfe: Faust 1814. Friedrich der Streitbare von Östreich 1818. Die letzten Könige von Juda 1819. Die letzten Römer 1819.

Ausgeführtes dramatisches Jugendwerk: Blanca von Castilien 1807 bis 1809.

Dramen der reifen Zeit: Die Ahnfrau 1817. Sappho 1818. Das goldene Vlies (Der Gastfreund, Die Argonauten, Medea) 1821. König Ottokars Glück und Ende 1825. Ein treuer Diener seines Herrn 1828. Des Meeres und der Liebe Wellen 1831. Der Traum ein Leben 1834. Weh dem, der lügt 1838.

Nachgelassene Dramen: Libussa. Ein Bruderzwist in Habsburg. Die Jüdin von Toledo. — Esther (zwei Akte), Hannibal (einaktiges Drama).

Erzählungen. Das Kloster bei Sendomir 1828. Der arme Spielmann 1847.

Gedichte. Die Ruinen des Campo vaccino in Rom. Allgegenwart. Tristia ex Ponto. Jugenderinnerungen im Grünen. Abschied von Wien. Weihnachten 1844. An Radetzky 1848.

Epigramme in großer Zahl.

Lebensgeschichtliches. Selbstbiographie (reicht bis 1836). Tagebuch von der italienischen Reise 1819. Ein Erlebnis 1822. Reise nach Deutschland 1828. Reise nach Frankreich und England 1836. Reise nach Griechenland 1843. Erinnerungen an 1848. Aus dem Nachlaß traten noch drei köstliche Fragmente zu Selbstbiographien im Voltaireschen Ton hervor.

Studien zum spanischen Theater, Studien zur deutschen, griechischen, französischen, englischen Literatur, zur Philosophie und zur Ästhetik.

Grillparzers Briefe und Tagebücher (herausgegeben von Karl Glossy und August Sauer); Grillparzers Gespräche (herausgegeben von August Sauer).

Der handschriftliche Nachlaß Grillparzers befindet sich durch Schenkung von Katharina Fröhlich seit 1882 im Besitz der Stadt Wien. Darin auch ein versiegeltes Paket mit Papieren, die nach Anordnung von Katharina Fröhlich nicht vor dem 21. Januar 1922 aus ihrem Verschluß entnommen werden sollten.

Jugendwerke — Die Ahnfrau

Grillparzers Anfänge. Aus dem Nachlaß Grillparzers kennen wir heut 35, noch sämtlich vor der Ahnfrau liegende Jugendversuche. Die Märchen des Italieners Gozzi, deutsche Räuber-, Ritter- und Gespenstergeschichten, Mozart-Schikaneders Zauberflöte, Wiener Vorstadtstücke bildeten seine ersten Eindrücke. Die Vorbilder, von denen der Dichter ausging, waren Schiller, Shakespeare und Goethe. Grillparzers Übergang von der Schiller- zur Goetheverehrung fällt in die Jahre 1808 bis 1810. Am ausdauerndsten hat der junge Grillparzer an seiner Tragödie Blanka von Kastilien gearbeitet, für die in Schillers Don Carlos

das Vorbild zu erkennen ist. Daneben finden sich Anklänge an die Braut von Messina und an Richard den Dritten. Die Motive, die später im Treuen Diener seines Herrn und in der Jüdin von Toledo weiter ausgestaltet wurden, tauchten in Blanka bereits auf, ebenso das Schicksalsmotiv aus der Ahnfrau. 1807 entstand das Lustspiel: Die Schreibfeder. An Shakespeare erinnerte der Plan zu der Oper Der Zauberwald 1808. Demselben Jahr gehört der Stoff des Schauspiels Seelengröße an. Der Vollendung näher gekommen ist ein fünfaktiges Trauerspiel: Robert, Herzog von der Normandie 1808; vollendet sind zwei Akte und der Anfang des dritten. Es ist erstaunlich, wie sich Plan auf Plan drängt. Der Stoff zu Robert wurde von Grillparzer nach dem Muster der Shakespeareschen Königsdramen behandelt. Das kleine Bruchstück aus der böhmischen Vorzeit Drahomira läßt Ideen erkennen, die später im Goldenen Vließ und in der Libussa ausgeführt worden sind: Kampf zwischen Barbarei und Kultur. Für die sagenhafte böhmische Vorzeit hat sich Grillparzer schon in jungen Jahren interessiert. In dem Friedensstück Irenens Wiederkehr ahnt man Traum ein Leben. Die beiden Psyche-Monologe erinnern an Goethe. Der junge Dichter war über all die tastenden Versuche mehr als einmal sehr unglücklich. So schrieb er 1809 in sein Tagebuch: „Meine Nachahmungssucht übersteigt allen Glauben. Alle meine Ideen formen sich nach jüngst Gelesenem. Ich fürchte, ein neuer Beweis, daß ich nicht leicht jemals exzellieren werde."

Aus dem Wirrsal von Entwürfen ragen zwei dramatische Fragmente von größerem Umfang hervor, Spartakus und Alfred der Große. So hoch stellt August Sauer diese Entwürfe, daß er von ihnen sagt, in ihnen hätten wir den freilich verborgen gebliebenen Anteil Östreichs an der Dichtung der Befreiungskriege zu suchen. Der Plan zu Spartakus fällt ins Jahr 1810. Es herrscht das glühendste Freiheitspathos. Mit den Römern werden die Franzosen, mit Rom wird Paris gemeint, ganz wie in Kleists Hermannsschlacht. Shakespeares Einfluß war namentlich in dem Bruchstück Alfred der Große zu erkennen. Die Szenen waren farbiger, abwechslungsreicher als in den anderen Fragmenten; Satire und Humor waren neu auftretende Elemente. Die Sprache wurde hier wie im Spartakus bereits mit Meisterschaft gebraucht. Pläne wie die Pazzi 1812 und den Versuch einer Fortsetzung von Faust erstem Teil 1814 können wir übergehen. Die Jahre des Beamtentums hemmten zunächst das dichterische Schaffen, doch blieb genügend Zeit für die Beschäftigung des Dichters mit den großen Dramatikern der Spanier. Grillparzer begann 1814 erst ein Stück des Italieners Gozzi, 1816 dann Calderons Leben ein Traum zu übersetzen.

Die Quellen zu seinem ersten bedeutenden Stück Die Ahnfrau waren die Geschichte des Räubers Louis Mandrin und ein schreckliches Machwerk: Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe. Dies letztgenannte Werk enthielt Motive, die in zahlreichen ähnlichen Werken oft zu finden sind. In 15 bis 16 Tagen schrieb der Dichter, von Schreyvogel ermuntert, in einem einzigen Zuge das Stück nieder.

Im Schlosse der Grafen von Borotin wandelt seit undenklichen Zeiten eine Ahnfrau ruhelos umher, bis der letzte aus dem fluchbeladenen Geschlecht ins Grab gestiegen ist. Bei Beginn des Stückes scheint das Geschlecht dem Erlöschen nahe. Der alte Borotin hat zwar außer seiner Tochter Bertha noch einen Sohn gehabt,

aber Jaromir ist schon als Kind von drei Jahren geraubt und später ein Räuberhauptmann geworden. Eines Tages wird Bertha von diesen Räubern überfallen, aber Jaromir befreit sie aus den Händen seiner Genossen. Er verliebt sich in sie, ohne zu ahnen, daß sie seine Schwester ist. Unter dem Namen Jaromir von Eschen begibt er sich in das Schloß, wirbt um sie und erlangt auch die Einwilligung des Vaters. Da hört Jaromir, daß seine Genossen, die Räuber, von königlichen Soldaten angegriffen werden und sich in Bedrängnis befinden. Der Räuber erwacht in ihm, er eilt ihnen zu Hilfe. Der alte Graf Borotin aber schließt sich den Soldaten des Königs an. In dunkler Nacht treffen sich Graf Borotin und Jaromir. Ohne ihn zu kennen, tötet Jaromir den Vater mit dem Dolche der Ahnfrau. Der Geliebten gibt er sich zu erkennen: „Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge . . . bin der Räuber Jaromir." Von einem alten Räuber erfährt er, wen er eigentlich getötet hat und wen er liebt, aber trotzig schreibt er die Schuld dem Schicksal zu und will auf Bertha und ihre Liebe nicht verzichten. Doch Bertha, in das furchtbare Verhängnis eingeweiht, tötet sich selbst durch Gift, und als Jaromir in der Familiengruft zur gemeinsamen Flucht auf sie wartet, da erscheint die Ahnfrau und tötet ihn mit ihrer Umarmung. Der alte Fluch ist nun vollendet. „Öffne dich, du stille Klause, denn die Ahnfrau kehrt nach Hause."

Es sind zwei voneinander abweichende Fassungen des Dramas vorhanden. In der ersten spielt das Schicksal keine wichtige Rolle; in der zweiten Fassung schob Grillparzer auf Schreyvogels Rat die unerbittliche Macht des Schicksals ein. Das Stück wurde zwar dadurch einheitlicher, näherte sich aber bedenklich den bekannten Schicksalsdramen Werners und Müllners. Der Dichter legte jedoch sofort gegen die Zusammengehörigkeit mit der „Schule" der Schicksalsdramatiker Verwahrung ein, und insofern mit Recht, als sich die Personen seines Stückes ihr Schicksal durch eigene Schuld bereiten und nicht der blinden Macht des Fatums unterworfen sind. Mögen auch manche Züge gemeinsam sein, Die Ahnfrau überragt bei weitem alle anderen Schicksalsdramen an Stimmungskraft und seelenvollem Leben. Der Beifall war von der dritten Vorstellung an ungeheuer; das Publikum berauschte sich an diesem heißen, unheimlich fortreißenden Erstlingsstück, das Schillers Räubern an dramatischer Frühreife und Leidenschaft verwandt war. Geschrieben ist das Stück in gereimten spanischen Trochäen von ungestümem Schwung. Der Grund, weshalb man, aller Räuberromantik ungeachtet, an die Vorgänge glauben muß, liegt darin, daß Grillparzer die Schauer des Gespenstischen voll erlebt hat und daß auf ihm, als er das Stück schrieb, tatsächlich ein Gefühl der Abhängigkeit von einem übermächtigen Schicksal lastete.

Sappho Das goldene Vließ Ottokar

Die Zeit des Aufschwungs. Grillparzers Schaffen in den Jahren von 1817 bis 1827 bietet das Bild eines ungeahnten glänzenden Aufschwungs. Ein Musikfreund, Dr. Joel, schlug ihm 1817 vor, eine Sappho zu schreiben. In etwa drei Wochen hatte Grillparzer das Drama beendet. Der Fortschritt von der Ahnfrau zur Sappho war überraschend. Grillparzer wollte nach dem stürmisch romantischen Drama Die Ahnfrau ein klares, stilles Drama von klassisch einfachem Stil, von schönem Maß und seelenvollen Tönen schreiben. Erst mit der Sappho löste sich Grillparzer von der Romantik. Das Stück ist griechisch, aber griechisch nur aus zweiter Hand, wie Goethes Iphigenie die griechische Art nachzubilden bemüht war. Man fühlt, wie unter dem antiken Gewand der Wiener Charakter der Personen an vielen Stellen hindurchschimmert.

Mit dem Siegeskranze geschmückt, ist Sappho, Griechenlands größte Dichterin, aus Olympia auf ihre heimische Insel Lesbos zurückgekehrt. Sie wird von ihren Landsleuten im Triumph empfangen. Mit ihr kommt ein griechischer Jüngling, Phaon, den die geistesgewaltige Dichterin um seiner Schönheit willen liebt und dem sie alle Schätze ihrer Seele entgegenbringt. Phaon hat sich an der Begeisterung für die Lieder der Dichterin entzündet. Bei den olympischen Spielen ist er ihr bewundernd zu Füßen gestürzt. Glücklich lauscht Sappho der Schilderung seiner Verehrung, und doch hegt Phaon nur schwärmerische Bewunderung, nicht eigentliche Liebe für sie. Von ihrer Geistesgröße gedrückt, muß er sich gestehen, daß er, der Unbedeutende, nimmermehr an sie heranreichen könne. Unwillkürlich erwacht in ihm die Neigung zu Melitta, einer lieblichen, ihm seelisch gleichstehenden jungen Sklavin der großen Dichterin. Sappho, die unfreiwillige Zeugin des Tändelns der Liebenden wird, leidet alle Qualen des gekränkten Stolzes und nagender Eifersucht. Sie befiehlt, ihre Sklavin Melitta fortzubringen. Um die Geliebte zu schützen, flieht Phaon mit Melitta. Doch die Fliehenden werden eingeholt. Demütig unterwirft sich Melitta; doch Phaon hält der Dichterin ihr Unrecht vor und erinnert sie daran, wer sie sei und was sie zu tun gedenke. Sappho überwindet ihre Leidenschaft in schmerzlichem Kampf. Verklärt, wie eine Priesterin, gibt sie sich selbst den Tod, indem sie sich vom leukadischen Felsen ins Meer stürzt. „Es war auf Erden ihre Heimat nicht. Sie ist zurückgekehrt zu den Ihren."

Sappho ist die Tragödie der Liebe eines in der Liebe erfahrenen Weibes, das in seiner höchsten Steigerung gleichzeitig Dichterin ist; wir sehen die Tragödie des alternden Weibes, das durch die Schmerzen der Eifersucht unedel wird, bis es sich selber wiederfindet und sterbend in voller Größe zugleich als Weib und Dichterin erhebt. Darin und nicht in der angeblichen Untreue der Frau gegen ihren Dichterberuf liegt der Kern dieses Stücks. Die Gestalt der klassischen Dichterin hat durch die unverkennbare Verwandtschaft mit der Frau von Stael (Corinna 1807) einen Anklang an die moderne Zeitdichtung erhalten. Dieses Moderne hat zuerst die große Sophie Schröder, die erste Sappho in Wien, darstellerisch zum Ausdruck gebracht. „Es gibt kein dauerndes Glück zwischen Mann und Weib", war ihrer Weisheit bitterer Schluß für das Leben des Künstlers. So weit ging Grillparzer mit der Sappho nicht, aber in dem Grundgedanken der Dichtung, daß Leid das Schicksal des Poeten sei, liegt ein Stück schmerzlich errungener Lebenswahrheit. Doch mangeln dem Drama leider Kraft und Ursprünglichkeit; alle Personen sprechen dieselbe Sprache; bei aller Einfachheit der Motive und dem edlen Fluß der Jamben liegt doch eine gewisse Eintönigkeit in dem Stück.

Anders Das goldene Vließ. Hier verbanden sich romantische und klassische Züge, das Pathos war echter; in dem Drama schuf Grillparzer seine erste wahre Tragödie. Niemals hat Grillparzer einen größeren Anlauf genommen; er schuf eine sogenannte Trilogie, nach Schillers Wallenstein die zweite große Trilogie unserer Literatur (Hebbels Nibelungen sind die dritte). Diese Dramen sind im griechischen Sinn keine Trilogien, sondern nur große Doppeldramen, denen ein Vorspiel vorangeht. In den Mittelpunkt stellt Grillparzer jenes gewaltige, dämonische Weib der griechischen Argonautensage, die zur Mörderin ihrer Kinder wird. „Mit derselben Plötzlichkeit wie bei meinen früheren Stoffen, gliederte sich mir auch dieser ungeheure, eigentlich größte Stoff, den je ein Dichter behandelt hat." Als der Dichter an diesem Stücke schrieb, wurde sein Inneres erschüttert durch den Selbstmord der Mutter und andere tief aufwühlende Herzenskämpfe 1818 bis 1820. Es ist das schwermütigste Drama Grillparzers. Mit tragischer Wucht wird der Gedanke durchgeführt, daß

die böse Tat stets wieder Böses erzeugen muß. Die Quelle sind die Argonauten des Apollonius von Rhodus, doch hat sich Grillparzer nicht streng an die alte Sage gehalten. Das goldene Vließ ist ihm das Sinnbild der Sehnsucht des Menschen nach irdischem Glanz und Ruhm. Wie der jugendliche Jason nach dem goldenen Vließ, so strebt auch die Jugend im allgemeinen nach Abenteuern und fremdem, hohem Glück. Aber wir erkennen auch die Nichtigkeit aller irdischen Güter; das fantastische Streben der Jugend wird von der Prosa des Manneslebens abgelöst, und zwischen Mann und Weib, zwischen Jason und Medea tritt die Schuld und vernichtet nicht bloß die Schuldigen selbst, sondern auch die Unschuldigen, die mit ihnen in Berührung kommen Der Gegensatz zwischen Barbarentum und Griechentum ist scharf ausgeprägt. Im Jason hat Grillparzer Züge seines eigenen Wesens dargestellt.

Der Gastfreund. In das finstre Kolcherland zu König Aietes kommt Phryxus, um auf göttlichen Befehl Gastfreundschaft zu erbitten. Er führt das goldene Vließ eines Widders mit sich. Aietes, lüstern nach dem seltenen Schatze, ermordet den Gastfreund. Indem Phryxus die Rache des Himmels auf den Barbaren herniederruft, weissagt er, daß das goldene Vließ den Tod der Kinder des Aietes schauen werde. Medea, die trotzige, auf ihr Selbst und ihre Freiheit stolze Tochter des Königs, die bisher nur in Jagd und Kampf ihre Lust gefunden hat, sieht schaudernd die Furien der bösen Tat aufsteigen und verkündet mit plötzlich hellsichtig werdendem Geist das nahende Verderben. Dies ist der erschütternde Anfangsakkord der Tragödie.

Die Argonauten. 1. Akt: Medea hat sich seit jener schicksalsgewaltigen Stunde in einen einsamen Turm zurückgezogen, Zauberkünsten hingegeben. Griechen sind gekommen, die Argonauten, mit Jason an der Spitze, um das goldene Vließ zurückzufordern. Kühn dringt Jason in den Turm der Medea, seine Schönheit betört sie und sie verhindert seinen Tod. 2. Akt: Bang harren die Argonauten der Rückkehr ihres Führers. König Aietes ladet sie heuchlerisch in sein Haus, Medea soll Jason den vergifteten Becher reichen. Doch als sie den Helden erblickt, warnt sie ihn. 3. Akt: Angstvoll kämpft das wilde Naturkind gegen die unbekannte Macht der Liebe an. Ein Zufall läßt sie in die Hände der Argonauten geraten. Jason, dem sie in dem düsteren Barbarenlande wie eine Himmlische erscheint, umwirbt sie stürmisch, doch sie verbirgt ihre Liebe. Als Aietes naht, um die Fremdlinge zu vernichten, wirft sie sich zwischen die Kämpfenden mit dem Geständnis, daß sie Jason liebe. Der Vater schleudert seinen Fluch auf sie: ihre Liebe werde ihre Strafe sein. Medea jedoch reißt sich von Vater, Bruder und der Heimat los. Aber für Jason, den Egoisten, ist Medea nur ein Mittel, um das heißersehnte Ziel, das goldene Vließ zu gewinnen. Auch ihre Drohung, sich zu töten, wenn er das Kleinod erringe, hält ihn nicht ab. Entsetzt ahnt Medea, daß Jason sie nie so lieben wird, wie sie ihn liebt. 4. Akt: Widerstrebend, aber auf Jasons Geheiß übt sie ihre unheimlichen Zauberkünste, um den schatzhütenden Drachen einzuschläfern. Jason gewinnt endlich das Vließ, doch nicht ohne daß ihn ein Schauder ergriffe; er fühlt, auch ihm wird einst das Sinnbild eitlen Ruhms den Untergang bringen. Medeens Bruder stürzt ins Meer, Medeas Vater tötet sich; schuldbeladen, nicht wie glücklich Liebende, segeln Jason und Medea Griechenland zu.

Medea. 1. Akt: Vier Jahre sind vergangen. Die Griechen sind heimgekehrt. Jason ist Medeas überdrüssig. In dem barbarischen Kolchis war Medea die Schönste, im sonnigen Hellas erscheint sie ihm unhold. Er fürchtet, haßt und verachtet sie; er ist ihr und sie ist ihm eine Last. Zudem liegt der ungerechte Verdacht eines Mordes auf ihr. Hier beginnt das Stück. Jason und Medea haben ihre Heimat verlassen müssen. Kreon, der König von Korinth, nimmt Jason auf; auch Medeen und ihren Kindern gewährt er Schutz, falls Medea ihren wilden Sinn ablegen wolle. 2. Akt: Medea ist noch immer ein liebendes Weib und eine liebende Mutter. Sie will eine Griechin sein, sie sucht von der lieblichen Königstochter Kreusa ein Lied zu erlernen, um Jason zu gefallen, aber vergebens. Jason achtet ihr Streben nach Weiblichkeit, Sanftmut und Geduld nicht. Ein neues Unglück naht: der Bann des Gerichtes der Amphiktyonen verfolgt Jason und Medea

bis nach Korinth; Kreon gewährt nunmehr bloß Jason ein Obdach und rät ihm, Medea zu verstoßen. Der König beabsichtigt, seine jugendliche Tochter Kreusa mit Jason zu vermählen, und dieser ist, voll Falschheit und Selbstsucht, dem Plan nicht abgeneigt. Medea trennt sich in furchtbarem Groll von Jason, dem Helden, den sie einst bewundert und geliebt hat und den sie nun schwach und heuchlerisch sieht. Als einzige Bedingung fordert sie von ihm ihre Kinder zurück. Doch auch diese werden ihr verweigert, und racheglühend schreitet sie hinweg. 3. Akt: Noch vor Abend soll Medea Korinth verlassen. Jasons Unterredung mit ihr enthüllt den glattzüngigen Heuchler vollständig. Nur aus Gnade gestattet ihr Jason, dasjenige Kind mitzunehmen, das freiwillig mit ihr gehen wolle. Aber beide Kinder, von ihrer drohenden Rede geschreckt, wollen bei Jason und der sanften Kreusa bleiben. Aufs furchtbarste getäuscht, der Kinder beraubt, überwältigt von dem Gefühl ungerecht erduldeten Leids, sinkt Medea zusammen. 4. Akt: Kreon fordert von Medeen endlich auch das Letzte: das goldene Vließ. Sie hat es mit dem Zaubergerät vergraben, jetzt aber, aufs äußerste gereizt, wirft sie jede Schonung und Fassung hinweg, um nur auf Rache zu denken. Sie sendet aus Haß Kreusa einen Zauberbecher als Brautgeschenk, aus welchem Flammen plötzlich hervorbrechen und Kreusa verbrennen. Dann mordet Medea blindwütend ihre eigenen Kinder, weil sie sich durch die Kinder an Jason für dessen Verräterei rächen will. 5. Akt: Verzweiflung und Entsetzen hallt durch den Palast; König Kreon, der zu spät erkennt, wie gefährlich die Nähe des Befleckten ist, verstößt Jason. Im niederdrückenden Gefühle seiner Schuld und Verächtlichkeit liegt Jason in einsamer Gegend auf der nackten Erde. Medea, auf dem Weg nach Delphi, nimmt von ihm Abschied für immer. Sie will in Delphi das goldene Vließ in die Hand des Gottes zurücklegen. Zerronnen sind die hochfliegenden Pläne. „Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten! Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!“ Jason und Medea, die sich zum eigenen Unglück fanden, scheiden im Unglück, und furchtbar hallen an Jasons Ohr Medeas letzte Worte: „Trage! Dulde! Büße!“

Zwei Grundgedanken kann man in der Dichtung unterscheiden. Einmal ist das Drama die Tragödie des Willens. Jason, ein kleiner Mensch und ein großer Abenteurer, vertritt den Willen zum Leben mit seinen Enttäuschungen und seinen fast unausbleiblichen Erniedrigungen, Medea den Willen zur Liebe. Beide, Jason sowohl wie Medea, sind reinen Herzens, da sie beginnen; beide reichen sich in Liebe die Hand; beide wollen anfangs das Gute; beide sind von Schuld belastet, da sie enden. „Es ist des Unglücks eigentlichstes Unglück, daß selten drin ein Mensch sich rein bewahrt.“ Beide erkennen zu spät, daß sie in der Jugend aufs leidenschaftlichste suchten, was sie im Alter nicht brauchen können. Hier geht die Tragik des Willens in die Tragik der Ehe über. Das Weib Medea ist mit ihrem triebhafteren Empfinden der schwerer leidende Teil. Medea ist, modern gesehen, eine Unselige, die, von Liebe getrieben, den Mann, den sie aus Liebe geheiratet und unglücklich gemacht hat, nun auch aus Liebe und Eifersucht vernichtet. Strindbergsche Gedanken klingen hier an. Die tiefe Verzweiflung eines gescheiterten Mannesdaseins ist in Jason ganz modern geschildert. Grillparzer weiß hier tragische Wirkungen bis zu ihrem letzten Ausgang durchzuführen.

Im Jahr 1822 schrieb Grillparzer den König Ottokar, im Gefühl einer glücklichen Kraft, in der ersten Zeit der Verlobung mit Katharina Fröhlich. Auch in diesem Werk fand er einen neuen Stil, der von dem der Sappho ganz abweicht, den Stil des großen historischen Dramas. Grillparzer hat unter seinen Entwürfen zahlreiche geschichtliche Pläne verzeichnet, darunter auch manchen aus der östreichischen Vergangenheit. Drei sind davon ausgeführt. In ihnen allen kommt der Patriot deutsch-östreichischen Stammes zur Geltung. Grillparzer fühlte sich als Deutscher, aber noch mehr als Östreicher. Das Vaterlands-

gefühl der Östreicher hat keinen herrlicheren Ausdruck gefunden als in Grillparzers König Ottokar. Das Stück war zugleich eine Verklärung des Kaisergedankens und des östreichischen Kaisergeschlechts, vertreten durch Rudolf, den Stifter der habsburgschen Dynastie. Mit begeisterten Worten preist der Ritter Horneck im dritten Akt des Dramas die Länder Östreich und Steiermark. Doch wie gefährlich war dies damals im Staate des Ministers Fürsten Metternich und der Zensur! Dramen aus der Sage und dem Märchen wie Sappho und Medea ließ man zu, aber nicht Dramen aus der Geschichte des eigenen Landes. Der Zensor ließ das Drama Grillparzers zwei Jahre liegen; in kaum glaublicher Verblendung hielt er das Stück für politisch bedenklich. „Was haben Sie in dem Stück Gefährliches gefunden?“ fragte Grillparzer den Zensor. „Gar nichts“, erwiderte er, „aber ich dachte mir: man kann doch nicht wissen!“ Diesmal zeigte sich Kaiser Franz freidenkender als sein Zensor. Die Kaiserin verwendete sich ebenfalls für die Aufführung, als ihr die Dichtung vorgelesen worden war, und so erschien das Stück in Wien im Jahr 1825 auf der Bühne. Die geschichtliche Quelle Grillparzers war die weitschichtige mittelhochdeutsche östreichische Reimchronik vom Jahr 1300, die den Stoff bereits organisch gegliedert hatte. Die geschichtlichen Ereignisse des Stückes erstrecken sich in Wirklichkeit über 17 Jahre. 1261 Trennung Ottokars von Margarete von Östreich, 1278 Schlacht auf dem Marchfelde. Aus diesem Stoff gestaltete Grillparzer die Tragödie des absoluten Herrschertums.

Hauptpersonen: König Ottokar von Böhmen, Margarete von Östreich, Kunigunde von Massovien, Rudolf von Habsburg, Zawisch von Rosenberg. 1. Akt: Ottokar will sich in grenzenlosem Hochmut unter nichtigen Vorwänden von seiner edlen Gemahlin Margarete von Östreich trennen, um Kunigunde, die Enkelin des Ungarkönigs, zu heiraten. In seinem Hochmut tritt er jedes Recht mit Füßen. Margarete duldet das Unrecht und schenkt ihre Länder, Östreich und Steiermark, obschon diese Reichslehen sind, dem treulosen Gemahl. Noch hat König Ottokar keine Grenzen seiner Üppigkeit und Willkür kennen gelernt; er träumt von der Herrschaft über Polen, Schlesien und Ungarn. Seine Länder huldigen ihm, eine Gesandtschaft der Kurfürsten macht ihm Hoffnung auf die deutsche Kaiserkrone, er aber spielt nur mit allen und ahnt nicht, daß seine Rechtsverletzungen ihm Feinde ohne Zahl geschaffen haben. 2. Akt: Insgeheim verlassen ihn die östreichischen und steirischen Ritter, seit er Margarete verstoßen und Kunigunde geheiratet hat. Die junge Königin, von dem bereits bejahrten Ottokar nicht gefesselt, hört die verwegenen Liebeswerbungen des schlangenhaft gewandten Zawisch von Rosenberg an. Überraschend kommt die Kunde, daß die Kurfürsten nicht den stolzen Ottokar, sondern den Grafen von Habsburg zum deutschen Kaiser gewählt haben, und die schnell eintreffenden Abgesandten des neuen Reichsoberhauptes verlangen im Namen des Kaisers die erledigten Lehen Östreich, Steiermark und Kärnten von Ottokar zurück; gleichzeitig fordern sie, daß Ottokar für Böhmen und Mähren dem Kaiser huldigt. 3. Akt: Rudolf, der Vertreter der kaiserlichen Würde, der Schirmherr des Rechts, steht mit einem Heer an Böhmens Grenze. Fürs erste lädt er Ottokar zu gütlichem Gespräch nach Wien. Ottokar geht hin, um mit seinem glänzenden Gefolge den von ihm verachteten armseligen Habsburger auszustechen. Doch es kommt anders. Das Recht zeigt sich stärker als der Hochmut. In einfachem Wams, aber mit kaiserlicher Würde tritt ihm Rudolf entgegen. Als Ottokar im Zelt des Kaisers für die Neubelehnung mit Böhmen, wie er glaubt, ohne Zeugen das Knie zur Huldigung beugt, da fallen durch den Schwertstreich des rachsüchtigen Zawisch von Rosenberg die Vorhänge des Zeltes nieder, damit das ganze Volk König Ottokar vor seinem Nebenbuhler knieen sehe. 4. Akt: Verzweifelt über diese Demütigung, kehrt Ottokar nach Prag zurück und setzt sich verhüllt auf die Stufen vor der Tür zur Königsburg. Da hört er, wie die Bürger seiner Hauptstadt über ihn reden. Er vernimmt den Spott der trotzigen Edelleute, er erduldet den bitteren Hohn der jungen Königin Kunigunde.

die sich stellt, als sähe sie ihn nicht. Toll und blind durch diese Demütigungen, beschließt Ottokar durch gewaltsame Tat seine Ehre wieder herzustellen. Er zerreißt den Vertrag mit Kaiser Rudolf, läßt die Geiseln töten und rüstet zum Krieg. 5. Akt: Aber Ottokar besitzt nicht mehr die frühere Tatkraft. Er zaudert vorzurücken, und Verräter befinden sich in seinem Heer. In Götzendorf, wo er sein Hauptquartier hat, ist seine erste Gemahlin Margarete gestorben. Reuevoll betet er an ihrem Sarg, er vergißt die Schlacht und den Feind. Anders Kaiser Rudolf; er erteilt entschlossen seine Befehle. Die Böhmen fechten nur matt; Rudolf siegt, und Ottokar fällt trotz des kaiserlichen Gebotes, das ihn zu schonen befahl, durch die Hand eines Ritters, den er früher auf das schwerste gekränkt hat. Rudolf aber belehnt im Angesicht der Leiche seinen Sohn Albrecht mit Östreich.

Es ist das östreichische Nationalstück wie Tell das schweizerische, die Hermannsschlacht das deutsche, Prinz von Homburg das preußische, Cyrano von Bergerac das französische, d'Annunzios La Nave das italienische, Strindbergs Gustav Wasa das schwedische, Elvershöhe (von J. L. Heiberg) das dänische, Heinrich V. das englische Nationalstück ist. Die ersten drei Akte sind ganz groß; der erste durch die Steigerung, der zweite durch die Spannung, die zwischen Zawisch und der Königin entsteht, der dritte durch die Zeltszene, die vielleicht die schönste und reifste politische Szene ist, die je ein Dichter nach Shakespeare und Kleist geschaffen hat. Die letzten Akte bilden die Schwäche des Stücks. Bewundernswert bleibt trotzdem der Zug zur Größe, der an Shakespeare und Schiller mahnt. Wir sehen den Kampf zwischen Üppigkeit und Recht. König Ottokar ist der Mann ohne Ideen, der im Machtrausch nur sich selber will und der dem Vertreter der Idee des Rechts unterliegt. Wichtig für die Zeitgenossen, nicht so sehr für uns, waren die Ähnlichkeiten im Charakter und im Schicksal, die zwischen König Ottokar von Böhmen und dem damals erst vor einem Jahr auf St. Helena verstorbenen Napoleon dem Ersten bestehen: vor allem der Ehrgeiz, die Willkür, das Erorberertum, die eisernen Garden, der Winterfeldzug, die Trennung von der ersten Gemahlin, das verräterische Verhalten der zweiten Frau und die Untreue der Großen im Augenblick der Not.

Ein treuer Diener seines Herrn

Die Zeit der vollen Reife. Grillparzer hatte kaum den König Ottokar vollendet, da folgte ein furchtbarer Rückschlag. Er sank in seine Schwermut und seine Seelenkämpfe zurück. Er reiste, um sich seelisch zu erneuern, 1826 nach Weimar und Berlin, im Glauben, sein Talent sei versiegt. Es ist ein Fehler mancher älterer Literarhistoriker gewesen, daß sie auf Grund dieser persönlichen Klagen an ein tatsächliches Versiegen der Schaffenskraft Grillparzers geglaubt haben. In Wirklichkeit ist die Entwicklung des Dichters, auch wenn Zeiten der Stockung kamen, bis in sein sechzigstes Jahr in einem ununterbrochenen Flusse geblieben. Die Erneuerung seines poetischen Menschen und den Aufschwung seines Talents dankte Grillparzer nach 1824 dem eifrigen Studium des Spaniers Lope. Er fand durch ihn einen neuen Stil, der für den Treuen Diener seines Herrn, Weh dem, der lügt, den Bruderzwist in Habsburg, Libussa und die Jüdin von Toledo charakteristisch werden sollte: einen Stil, der die frühere Rhetorik mied, der den Realismus der Darstellung steigerte, die Natur mit ihren Widersprüchen voll Kühnheit wiedergab und für das Charakterdrama eine neue Bahn erschloß.

Das erste Trauerspiel dieser Art **Ein treuer Diener seines Herrn** behandelte ein Ereignis aus der ungarischen Geschichte. Deswegen, weil des ungarischen Aufstandes gedacht wurde, nicht wegen der angeblichen übertriebenen Untertänigkeit der Hauptperson stellte Kaiser Franz an den Dichter das Ansinnen, ihm das Stück gegen Bezahlung zu überlassen, um dann auch die letzte Zeile zu vernichten. Fest und würdig wies Grillparzer die Zumutung ab. Man hat das Stück oft mißverstanden. Unkünstlerisch Fühlende haben es knechtisch genannt. Das trifft keineswegs zu; Grillparzer hatte sein Lebelang so viel unter dem Absolutismus gelitten, daß er ihn niemals hätte verherrlichen können. Der Heroismus der Pflichttreue — das war sein Standpunkt — ist ein Heroismus so gut wie jeder andere. Das Stück ist die Tragödie des einmal verpfändeten Wortes. Die Ehre, lautet der Grundgedanke, liegt nicht in dem Gerede der Leute, sondern in dem Bewußtsein, treu und ehrlich seine Pflicht erfüllt zu haben. Ganz gewiß war dieses Drama dem Mißverständnis leicht ausgesetzt, und es besitzt in der Tat auch ein gesuchtes Grundmotiv; aber wenn man die Voraussetzungen einmal zugibt, so entwickelt sich alles mit Notwendigkeit und in voller psychologischer Richtigkeit.

Der ungarische Graf Bancbanus (1213) hat dem König Andreas von Ungarn geschworen, Ruhe und Ordnung während dessen Abwesenheit als Verweser des Reiches aufrecht zu erhalten. Aber die Königin Gertrud ist dem Grafen feindlich, ebenso ihr Bruder, der leidenschaftliche Herzog Otto von Meran. Der übergewissenhafte schwerfällige Reichsverweser sieht sich mit politischen Geschäften überhäuft. Die Höflinge spotten des Greises, der den redlichsten Willen zum Guten hat. Seine edle, tugendhafte Gattin Erny wird von ihm wegen der Geschäfte vernachlässigt, sie sieht sich im Getriebe des sittenlosen Hofes den immer kühneren Bewerbungen des Herzogs von Meran ausgesetzt. Obschon die Worte des Verführers nicht ohne Eindruck auf Erny sind, bleibt sie standhaft, ja, sie geht so weit, dem Herzog ihre Verachtung zu bezeigen. Otto von Meran, der dies nicht ertragen kann, fordert von der Königin, daß sie ihm eine neue Zwiesprache mit Erny verschafft, um sie zur Rede zu stellen. Doch als Otto die widerstrebende Erny entführen will, tötet sie sich selbst. Die Verwandten des Grafen Bancbanus, durch seine Sorglosigkeit und seine pedantische Gewissenhaftigkeit erbittert, wollen Erny zu Hilfe kommen. Die Königin nimmt, um den Bruder zu schützen, die Verantwortung für die Bluttat auf sich. Eine offene Empörung bricht aus. Niemand hätte gerechteren Anlaß, sich ihr anzuschließen, als Bancbanus, aber er, des Eides eingedenk, den er seinem Herrn und König geschworen, unterdrückt aus Pflichtgefühl alle Rachegedanken. Er schützt sogar seine Feinde, die Königin und den Herzog von Meran, gegen den sie bedrohenden Aufstand. Dennoch werden beide auf der Flucht vom Verderben ereilt. Die Königin stirbt und Herzog Otto wird von einer an Irrsinn grenzenden Verzweiflung ergriffen. Als der König wiederkehrt, übergibt ihm Bancbanus das treu und doch so verhängnisvoll verwaltete Amt. Der Aufstand wird gebändigt. Der wieder zur Besinnung gekommene Otto von Meran bestätigt die Treue Ernys, woran Bancbanus nie gezweifelt. Dann zieht sich der alte ehrwürdige Mann, gebrochen und des Liebsten beraubt, das er besessen hat, in die Einsamkeit zurück.

Die Kühnheit der Charakteristik des Bancbanus ist fast naturalistisch, und an Wildheit und Ungestüm der Leidenschaft ist Otto von Meran nicht zu überbieten. Das Werk ist keins der erfolgreichsten, aber es ist eins der am stärksten in die Zukunft weisenden Stücke Grillparzers. Von Grillparzers Treuem Diener, vom Bruderzwist in Habsburg und der Jüdin von Toledo führt die Linie der Entwicklung zu Gerhart Hauptmanns Griselda, Armem Heinrich und Kaiser Karls Geisel.

Des Meeres und der Liebe Wellen Der Traum ein Leben Weh dem, der lügt

Mehr von Grillparzers Innerem im liebenswürdigen und zarten Sinne verrät sich in der Liebestragödie aus dem Altertum: Des Meeres und der Liebe Wellen. Der Plan stammt aus dem Jahr 1819. Zehn Jahre hat Grillparzer den Stoff der Herotragödie mit sich herumgetragen und ihn fünfmal umgearbeitet. Quelle war die erotische Elegie des spätgriechischen Grammatikers Musäus um 500 n. Chr., „die letzte Rose aus dem hinwelkenden Dichtergarten Griechenlands". Ein sanft elegischer Zug geht auch durch das Werk.

Hero verläßt das elterliche Haus, um Priesterin Aphroditens im Tempel zu Sestos zu werden. Sie scheidet sich freiwillig von der Gemeinschaft der Welt, um still sich selbst zu gehören. Wie sie zum Altar geht, das bindende Gelübde abzulegen, streift ihr Blick einen schönen, fremden Jüngling niederen Standes, der zur Festlichkeit von Abydos am anderen Ufer des Hellespont herübergekommen, und sie fühlt etwas nie Empfundenes, nie Geahntes: daß das Glück des Weibes nicht im Götterdienst, sondern in der Hingabe an einen Mann liegt. Leander aber, der bisher Scheue, Schüchterne, Dumpfe, entbrennt in lodernder Liebe. Mit zitterndem Herzen sieht Hero Leander bei der Nacht ihren Turm am Meer ersteigen. Die Schritte des Wächters nahen, Leander verbirgt sich im Schlafgemach Heros. Als der Wächter davongegangen, berührt Leander in der Dunkelheit Heros Schulter. Er bittet die Zusammenschauernde, daß sie ihm die Lampe ins Fenster stelle, um ihm zu leuchten, wenn er das Meer durchschwimme. Doch kurz wie ein Traum ist das Glück der Liebenden. Das Einverständnis der Priesterin mit einem fremden Mann wird von Heros Oheim, dem Oberpriester, entdeckt. Er schickt Hero am Tag nach jener Nacht auf lange, ermüdende Gänge. Hero, heimgekehrt, schläft ein, nachdem sie die Lampe in das Fenster gestellt hat. Der Priester löscht die Flamme aus, und der Jüngling, „der Schwimmer sel'ger Liebe", des leuchtenden Zeichens beraubt, wird vom Sturm an die Felsen des Ufers geschleudert. Hero, durch die Liebe zum Weibe gereift, könnte sich durch Schweigen retten, aber sie bekennt laut und offen ihre Herzensneigung. Im Übermaß des Schmerzes bricht ihr Herz. Nichts Keuscheres und Heiligeres als diese Liebe. Leblos sinkt Hero in der Dienerin Armen nieder.

Es ist das schönste Liebesstück in deutscher Sprache. Grillparzer selber pflegte das Stück nur Hero zu nennen. Mit dem schwebenden lyrisch-musikalischen Titel wollte er sagen, daß es trotz der antiken Färbung romantisch gedacht sei. Es war wohl von Goethe angeregt, aber es ist von Grillparzers eigenster Persönlichkeit voll. Eine schmerzlich süße, leicht-sinnlich erregte, sehnsüchtige Stimmung, fast liedmäßig anschwellend, steigert sich schließlich zu erschütternder Wirkung. Aller theatralischer Effekt, ja alle äußere Handlung ist verschmäht. Die Liebe soll hier, wie Grillparzer sagt, allerdings innere Hindernisse gewalttätig zu besiegen haben, aber kein brausender Wasserfall, ein Bach, der durch Kiesel schäumt und gleich wieder hell wird. Den vierten Akt nannte Laube, der bloße Empiriker, eine dramatische Steppe. In Wahrheit ist dieser Akt, in dem die Handlung fast still steht, eines der frühesten und wichtigsten Zeugnisse eines modernen Dramas ohne äußere Geschehnisse.

Wie Des Meeres und der Liebe Wellen ward auch Der Traum ein Leben erst spät vollendet, aber seine Entstehung lag viele Jahre zurück. Begonnen ward das Stück 1817, neu aufgenommen 1829, vollendet 1831, aufgeführt 1834. Stilistisch genommen gehört das Drama in die Nähe der Ahnfrau: Vorherrschen der Handlung, Zurücktreten der Charakteristik, Überstürzen der Ereignisse, Vorwalten der Fantasie. Hauptquelle war eine Erzählung Voltaires:

Le Blanc et le Noir. Mit Calderons einen ähnlichen Titel tragenden Stück: Das Leben ein Traum hat Grillparzers Märchendrama nichts als den Gedanken der Nichtigkeit des irdischen Glücks und Ruhms gemeinsam. Die wildglühende Farbe und das atemlos jagende Tempo des Traums hat Grillparzer meisterhaft getroffen. Das Technische in dem Stück ist überhaupt vollendet. Nicht die flammende Leidenschaft des Tatenmenschen wollte Grillparzer darstellen, sondern die fliegende Hitze eines Scheinhelden, der sich an den Bildern von Gefahren, von Ruhm und Größe nur berauscht, ohne ihnen gewachsen zu sein. So will auch der weltflüchtige Schluß verstanden sein. In mancher Beziehung mahnt Grillparzers Rustan an Ibsens Fantasten und Lügenhelden Peer Gynt.

1838 ward das Lustspiel: Weh dem, der lügt aufgeführt. Der Stoff ist aus der alten merowingischen Chronik des Gregor von Tours geschöpft. Die Dichtung ist von anmutigster Lebendigkeit, von einer geradezu jugendlichen Geschmeidigkeit. Nur wird man dies durchgeistigte Werk kein Lustspiel schlechtweg, sondern eine romantische Charakterkomödie nennen müssen. Mit dem harmlosen possenhaften Unsinn, der Spießbürger entzückt, darf es kaum in einem Atem genannt werden. Auch mit Molières etwas steifer aber straffer Charakterkomödie oder mit Lessings realistisch gesehenem Zeitgemälde der Minna, auch mit Heinrich von Kleists derbem niederländischen Genrebild Der zerbrochene Krug läßt es sich nicht vergleichen, wohl aber mit den üppig bunten Renaissancekomödien Shakespeares: Was Ihr wollt und Wie es Euch gefällt. Dies geistvolle Lustspiel ist einer der erstaunlichsten Beweise, wie stark und leicht aus Grillparzers Fantasie immer neue Triebe emporschießen.

Der fromme Bischof Gregor erkennt in der Lüge den Urquell alles Bösen: „Weh dem, der lügt!" Er macht es dem liebenswürdigen, gewandten, jungen Koch Leon, der des Bischofs Neffen Atalus aus der Gefangenschaft des heidnischen Grafen Kattwald vom Rheingau befreien will, zur Pflicht, nie dabei zu lügen und zu täuschen. Erst nimmt es Leon mit der Täuschung nicht so genau, wahrt nur den Schein, lügt nicht mit Worten, sondern mit der Tat, aber allmählich dringt er tief und tiefer in seine Losung ein. So gelangt er endlich dazu, das, worauf er am meisten stolz war, die eigene Schlauheit zu mißachten und auf die Gerechtigkeit seiner Sache furchtlos zu vertrauen, ja, im Glauben an diese Sache vom Himmel selber ein rettendes Wunder zu fordern. Und das Wunder kommt. Mit Attalus und Edrita, des Grafen Kattwald Tochter, kehrt er glücklich zu dem Bischof zurück. Vielerlei Grade von Wahrheit und Lüge werden dargestellt: Die Wahrheit aus ernster Überzeugung bei Gregor; die Wahrheit aus Torheit bei Attalus; die ursprünglichste, heilige Wahrheit der Liebe des Weibes (das gleichwohl ganz naiv den Galomir täuscht) bei Edrita; die schlaue List, geschickt zu jeder Täuschung, die sich zur Wahrheit siegreich durchringt, bei Leon. Der fromme Bischof sieht ein, daß das Rätsel dieser verworrenen Welt nur schwer zu deuten ist. Alle sind stolz darauf, die Wahrheit zu reden und alle belügen sich und die anderen: „Das Unkraut, merk' ich, rottet man nicht aus. Glück auf! wächst nur der Weizen etwa drüber!"

Das Stück wurde abgelehnt, ausgezischt. Die adligen Logenbesucher verließen, die Türe schlagend, das Haus, weil sie in der Figur des Attalus eine Verspottung des Adels sahen. Grillparzer nahm sich diese Niederlage sehr zu Herzen. Das Wiener Publikum, das bei der Vorstellung zischte, verdiente gar nicht, daß der Dichter seinem Urteil so hohen Wert beimaß. Grillparzer schrieb fortan nur für sich, nicht mehr für die Welt. Doch ist es ein Irrtum zu glauben, daß er durch die Niederlage von Weh dem, der lügt so verbittert worden sei, daß er in der Zeit nach 1838 nur noch wenig produziert habe. Grillparzer schrieb

vielmehr seine eigentümlichsten und kühnsten Stücke erst, als ihn die Rücksicht auf die Zensur und die äußerliche Wirkung des Theaters nicht mehr hemmte.

Ein Bruderzwist in Habsburg Jüdin von Toledo Libussa

In der Zeit des stillen Schaffens entstanden: Ein Bruderzwist in Habsburg, Libussa, Die Jüdin von Toledo, das Bruchstück Esther und eine Novelle Der arme Spielmann. Bruderzwist und Libussa waren schon vor Grillparzers Tod einzelnen Freunden bekannt, die Jüdin von Toledo dagegen war eine vollständige Überraschung. In seinem Testament vom Jahre 1848, in dem der Dichter verfügte, daß Libussa und Bruderzwist verbrannt werden sollten, schweigt er von der Jüdin. Ganz vollendet hat Grillparzer keins dieser nachgelassenen Dramen.

Mit Esther hatte sich Grillparzer zuerst 1822 beschäftigt. Vorhanden sind zwei Akte und der Beginn des dritten.

Der persische Großkönig Ahasver hat Vasthi, seine fürstliche Gemahlin, verbannt und will aus den Schönsten seines Reiches die neue Gemahlin suchen. Der einsame mißtrauische Alleinherrscher findet in der Jüdin Esther, die den persischen Namen Hadassa trägt, die Gesuchte, und obgleich sie anfangs widerstrebt, wird sie die seine. Die jüdische Abkunft Esthers ist dem König unbekannt, und auch sie verschweigt sie ihm. Darin liegt der Keim zu der weiteren Entwicklung. Eine Verschwörung gegen das Leben des Königs droht. Hier endet das Fragment. Esther gesteht vermutlich dem König ihre Abkunft und rettet ihr geknechtetes Volk, ob auch sich selbst, weiß man nicht. Es ist ebensogut ein tragischer, wie ein glücklicher Ausgang möglich.

Ein Bruderzwist in Habsburg gehört neben Julius Cäsar und Koriolan zu den wenigen Dramen der Weltliteratur, in denen die geschlechtliche Liebe nur in einer Nebenhandlung gestreift wird. Das Stück liest sich fast wie ein Vorspiel zu Schillers Wallenstein. Es spielt in der Zeit der Gegenreformation, kurz vor Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Das Habsburgische Haus wird uns in Kaiser Rudolf II. und seinen Brüdern geschildert. Kaiser Rudolf ist ahnungsvolle Unschlüssigkeit, Matthias eitle Zuversicht, Erzherzog Maximilian bequeme Genußsucht, Erzherzog Ferdinand Verhärtung und fanatischer Entschluß, sein Neffe Leopold frische, muntere Jugend. Der vornehme, ganz und gar verinnerlichte Sonderling Rudolf, der bald an König Friedrich Wilhelm IV., bald an Ludwig II. von Bayern erinnert, wird von Matthias abgetan; Matthias wird von seinem Bruder Ferdinand in seiner Macht beschränkt, und Ferdinand wiederum sieht die Zeit nahen, da ein ehrgeiziger General (Wallenstein) nach der Krone strebt. Kaiser Rudolf II. ist Grillparzers persönlichste Gestalt. Menschen, die nicht handeln, gab es auch schon früher in der dramatischen Literatur (Richard II., Hamlet, Clavigo, Tasso). Aber all dies sind doch Menschen, die eigentlich handeln wollen. Rudolf aber will nicht handeln, er will nur sein. Zum ersten Male ward hier in einem großen Beispiel gezeigt: nicht die Handlung, sondern die Individualisierung ist die wahre Keimzelle des Dramas. Schon mit diesem in seiner Art einzigen Charakterbild war die Theorie erschüttert, daß nur die Handlung im Drama gelte.

Zur Jüdin von Toledo wurde der Plan des ersten Aufzugs 1824 entworfen. Wann das Stück ausgeführt wurde, weiß man nicht. Wahrscheinlich

wurde es spät, erst nach 1848 vollendet; die Geschichte der Tänzerin Lola Montez und König Ludwigs I. von Bayern scheint hineingespielt zu haben. Lope bot auch hier, wie bei Esther und dem treuen Diener die Anregung.

König Alfonso der Edle von Castilien, durch sein Königsamt um seine Jugend betrogen, ohne die Erfahrung des Lebens, ohne Kenntnis der Frauen, mit einer tugendstrengen, nüchternen Frau vermählt, erliegt dem Sinnenzauber der Jüdin von Toledo, der Tochter eines verächtlichen Vaters, die ganz Weib, Instinkt, Natur und Geschlechtstrieb ist. Er kämpft, obschon von Leidenschaft entzündet, mit seiner Liebe, ist sich des Unrechts gegen seine Gemahlin ebenso bewußt wie der sittlichen Unwürdigkeit der launenhaften Geliebten. Aber er kann sich ihrem Reiz nicht entziehen, und obschon die Mauren das Land bedrohen, versäumt er in üppiger Liebe seine Königspflicht. Ihn von der Buhlerin zu befreien, versammeln sich die Großen des Reichs. Alfonso, halb schon bereit, der Jüdin zu entsagen und der Königin wieder die Hand zu bieten, erfährt, daß die Verschworenen in einem einsamen Schloß die Jüdin getötet haben. Seine Leidenschaft ist, als dies geschieht, fast schon erloschen. Die Bluttat aber verletzt seinen Stolz. Ehe er zum Strafgericht schreitet, will er die Ermordete sehen, um seinen Zorn anzustacheln. Aber statt dessen kühlt ihn der Anblick der Toten ab, die auf ihrem Antlitz alle Zeichen ihres unedlen Wesens trägt. Er erwacht aus seinem Irrtum. Er nimmt keine Rache an den Verschworenen, die sich ihm freiwillig stellen. Aber die göttliche Gerechtigkeit, die von allen verletzt worden ist, fordert eine Sühne. Alfonso hat so gut gefehlt, wie die Königin und die Großen. Er entäußert sich freiwillig auf Zeit der Krone. Im Maurenkrieg soll jeder seine Schuld büßen: „Besiegter Fehl ist all der Menschen Tugend, und wo kein Kampf, da ist auch keine Macht."

Ein Erziehungsstück nannte Baron von Berger die Jüdin: eine erkältende, nicht erschöpfende, wenngleich in mancher Hinsicht treffende Bezeichnung. Mit der individuellen Charakteristik Alfonsos und Rahels fand sich erst nach 1890 die neue realistische Schauspielkunst ab.

Die Wunder der Entwicklung des späten Grillparzers enden jedoch damit nicht. Libussa (der Plan entstand 1819, zur Zeit der Ahnfrau; zwischen 1837 und 47 ward das Stück vollendet), ist zwar weder dichterisch noch psychologisch noch dramatisch mit dem Bruderzwist oder der Jüdin zu vergleichen. Der Plan ist nicht gut, wie Grillparzer selber erkannte, und Gefühls- und Leidenschaftsmomente fehlen. Aber das Drama ist mit sozialen und großen symbolischen Gedanken, die bis an die Gegenwart reichen, so durchtränkt, daß Grillparzer auch mit diesem Werk bis an unsere Tage reicht.

Libussa, eine Seherin und Herrscherin aus göttergleichem Stamm im alten Böhmen, will das Reich der Gleichheit, das Reich der Liebe und der Güte; Primislaus, der Erdgeborene, will den Staat des Rechts. Libussa, von dem Mannesstolz des Primislaus angezogen, widersteht ihm gleichwohl zuerst. Zwei Seelen, zwei Geschlechter, zwei soziale Systeme treten sich im Kampf entgegen. Libussa wird zwar endlich das Weib des Primislaus. Aber sie kann die Sehnsucht nach dem halbgöttlichen Dasein, das sie einst besaß, nicht verwinden. Sie geht am Manne zugrunde, so edel und tüchtig dieser auch ist. Mit einem letzten Aufraffen, als sie die neugegründete Hauptstadt Prag segnet, erlangt sie zwar die Sehergabe auf Augenblicke zurück und weissagt nach der Weltherrschaft der Römer, Spanier, Franzosen, Engländer, Germanen die Weltherrschaft der Slawen und das Zeitalter der Völkerbünde und des Menschheitsglückes, erleidet aber zugleich, sich in ihrer Verzückung verzehrend, den Tod.

*

Grillparzer als Epiker und Lyriker. Grillparzers lyrische Gedichte, obschon nur wenig bekannt, sind bedeutend; sie sind nur zu zahlreich, um die „goldenen Tropfen" nicht unter der Menge verschwinden zu lassen. In

den Epigrammen, in den heimlich entstandenen, erst im Nachlaß veröffentlichten Spott- und Sinngedichten, ist Grillparzer in der Schärfe des Geistes, der Vielseitigkeit des Blickes, der Treffsicherheit des Wortes nicht zu überbieten. Literatur, Philosophie, Zeit, Personen, eigenes Ich spiegeln sich in unzähligen ironischen Versen wider. Namentlich die politischen Epigramme sind oft von vernichtender Schärfe. Erst nach der Staatsumwälzung 1918 wurden diese kleinen politischen Dichtungen Grillparzers vollständig veröffentlicht. Bemerkenswert ist, daß sich in den Gedichten Grillparzers vielfach auch ein volkstümlicher Niederschlag der bajuvarisch-östreichischen Stammesart offenbart.

Als Epiker steht Grillparzer mit dem Armen Spielmann an der Spitze einer neuen Entwicklung. Seine ältere und bekanntere Novelle: Das Kloster bei Sendomir (1828), die Gerhart Hauptmann in Elga dramatisierte, ist nur eine romantisch gefärbte Durchschnittserzählung. Aber die kleine Novelle Der arme Spielmann (1848) ist der Ausgangspunkt der östreichischen Novellistik geworden, auf den im Grunde Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar zurückgehen. — Die Geschichte ist äußerst anspruchslos, — der Lebenslauf eines armen linkischen Menschen, der die Musik liebt ohne die Spur eines Talentes dafür und der bei einer Rettungstat zugrunde geht — aber die persönliche Schilderung und der Ton des Bekenntnisses machen das kleine Werk sehr bedeutsam.

Grillparzer als Dichter und Mensch. Im Drama ist Grillparzer nach Kleists Tod allen seinen Zeitgenossen voran gewesen. Vom Klassizismus ging G. aus, aber er war alles andere als ein Klassizist. Er nahm von der Schicksalstragödie (Ahnfrau) über das Problemstück (Sappho, Goldenes Vließ, Weh dem, der lügt) den Weg zum modernen individuellen Charakterdrama (Treuer Diener, Jüdin, Bruderzwist). Das große deutsch-östreichische Geschichtsstück (Ottokar) und das romantische Märchenstück (Traum ein Leben) lagen an der Seite dieses Weges. Grillparzer kam zu dem realistischen Individualdrama (Treuer Diener seines Herrn). Er stellte nicht, wie Otto Ludwig, theoretische Untersuchungen über die Gebärde der Rede und das Unbelauschtsein der Charaktere an; er gab diese Gebärde, diese Unbelauschtheit selber, und zwar mit völliger Leichtigkeit und Ungezwungenheit. Er ging niemals wie O. Ludwig in realistischen Einzelheiten, im Suchen nach einer neuen Technik auf. Seine Schaffensweise, seine Komposition ist von höchstem Kunstverstand durchleuchtet und scheint doch immer von völliger Naivität. Es schwimmt sich, sagte er, so erquicklich in Gottes freier Luft, ohne Arg und ohne besonderes Nachdenken. Er hatte nichts Übersteigertes wie Hebbel. Er war diesem in der denkenden Aufgabe gewachsen, in der künstlerischen aber überlegen. Der Gedanke tritt bei Grillparzer niemals als Reflexion wie bei Hebbel hervor. Er hat wie dieser die Kraft, die Tiefe, die Schärfe des Gedankens — aber darüber hinaus die Daseinsfreude; die heitere Schönheit, die Anschaulichkeit, die Wärme des Gefühls, die Unbewußtheit, alles aus dem Born des Volkstums quellend. Nur in der Unerbittlichkeit, in der Härte des seelischen Stoffes, der gebieterischen Kraft des Durchsetzens bleibt Grillparzer zurück. In seinen Spätstücken finden wir eine ganz individuelle Charakteristik. In ihr geht er auch über Hebbel hinaus. Hier werden moderne Entwicklungen um ein halbes Jahrhundert vorausgenommen. Nicht mehr die Be-

tonung der Handlung, nicht mehr der gewohnte tragische Ausgang ist das Ziel. Mit realistischen, ja fast mit naturalistischen Mitteln schafft der Dramatiker Grillparzer das individuellste Charakterbild, und er gibt, ganz wie der moderne Poet, statt des tragischen Ausgangs das tiefe Sich-ausleben, das Leiden am Leben. Das ist ohnegleichen, das ist für die Literatur von höchster Bedeutung.

Aber dieser Entwicklungsgang Grillparzers ist in der H e i m l i c h k e i t vor sich gegangen. G. hat nicht ohne Grund so viel heimliche Charaktere geschaffen, (Medea, Hero, Esther, Rudolf II. und Libussa). Er war selber ein „heimlicher" Mann. Er hat Kotzebue, Iffland, Müllner, Gutzkow, Laube, Grabbe, Hebbel, Otto Ludwig, Rudolf Gottschall und Gustav Freytag neben sich aufkommen, blühen und zum Teil vergehen sehen. Biedermeier, Romantiker, Jungdeutsche, politische Dichter, Fabeldramatiker, Realisten, Epigonendichter und bürgerliche Dichter wechselten neben ihm; Richtungen der verschiedensten Art kamen auf und verschwanden. Grillparzer stand als schweigender, überlegener Genius daneben. Er behielt seine neuen Werke im Pulte, er ließ seine alten Werke nicht wieder drucken, er gab seine neuen Erkenntnisse nicht preis. So mußte die neue Welt immer wieder von neuem entdeckt werden. Das hat Grillparzer, aber auch dem deutschen Schrifttum sehr geschadet. Man wußte oft nicht, daß er eine neue Richtung schon überwunden hatte, noch ehe sie begonnen. Grillparzer ist oft lange Zeit der Vergessenheit anheimgefallen; er hat sich bitter darüber beklagt, aber er war oft genug schuld daran. Er liebte es, sich selbst zu verstecken. „Er w o l l t e sich nicht finden lassen."

Er selbst pflegte die Schuld, daß sein Schaffen ins Stocken geraten, auf die Verkennung der Zeitgenossen und die Zensur zu schieben. „Wer mir die Vernachlässigung meines Talentes zum Vorwurf macht, der sollte vorher bedenken, wie in dem ewigen Kampfe mit Dummheit und Schlechtigkeit endlich der Geist ermattet, — wenn man bei jeder Flügelbewegung an den P l a f o n d d e r Z e n s u r stößt." „Ein ungetrübter Beifall hätte mich sicher zum großen Dichter gesteigert; das ewige Markten und Quärgeln der Kritik aber läßt meiner Hypochondrie einen zu großen Spielraum; Kritik fand ich genug an meiner Hypochondrie. Loben hätte man mich müssen, aneifern, die Grillen bekämpfen, statt sie zu vermehren." Das ist nur teilweise richtig. Sein menschlicher Charakter — von diesem verraten seine Dramen weniger als seine Selbstbiographie, seine Tagebuchblätter und vor allem seine Gedichte und Epigramme — sein menschlicher Charakter war eine Mischung von scheinbar unvereinbaren Gegensätzen. Unter einer kalten Außenseite verbarg sich eine keusche Innerlichkeit, die es aber vermied, sich in Kraft und Tat umzusetzen. Sein dichterischer Charakter ist von ihm selbst treffend geschildert worden; er sei, sagt er, ein Dichter von überstürzender Fantasie und gleichzeitig ein kalter Verstandesmensch. Diese Gegensätze hat Grillparzer nicht ausgeglichen. Und hier stehen wir vor dem Grund, der Grillparzers mangelnde Wirkung nach außen erklärt. Ein halb oberirdisch, halb unterirdisch fließender Strom, ein bald majestätisch überschwellender, bald eigensinnig verschwindender Fluß, erschließt er sich erst uns Nachlebenden völlig. Die i n n e r e Entwicklung des Dichters hat niemals gestockt; auch die innere Kraft und die Selbständigkeit seines Charakters war selbst durch die schlimmste

Zensur und die fühlloseste Verkennung nicht zu brechen, aber passiv war seine Widerstandskraft als Charakter, beharrend sein menschliches Wesen, rastlos erweiternd und in die Zukunft deutend war sein dichterisches Schaffen.

Die jüngeren führenden Talente

Amadeus Hoffmann

Über sein Leben und Dichten sagte Hoffmann selber, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und Werke zu dichten, wie sie diese, im höheren Sinn, eigentlich brauche. Menschlich ist Hoffmann in der Literaturgeschichte Deutschlands merkwürdig, weil er eine der ganz wenigen wirklich echten „Zigeuner"naturen gewesen ist.

Jugend und erste künstlerische Anläufe. Ernst Theodor Wilhelm (oder wie er sich später Mozart zu Ehren nannte) Amadeus Hoffmann, 1776 in Königsberg in Ostpreußen geboren; der Vater ein Mann von vielem Geist, aber unordentlich, die Mutter eine Frau von vorzüglich lebendiger, ja ganz exzentrischer Fantasie; Trennung der Ehe nach einigen Jahren; Übernahme der Erziehung durch den Bruder der Mutter Otto Dörffer, Hinbringen der Knaben- und Jünglingsjahre in einem trostlosen Einerlei: Schlafen, Essen und Trinken, Wiederschlafen und Wiederessen mit etwas Musik und Lektüre zur Verdauung, nach Stunden und Minuten eingeteilt. In der freien Zeit um so stärkere Ausbrüche seines Genies. Die frühzeitige glänzende Begabung eines Wunderkindes für Musik und bildende Kunst, namentlich für Karikaturzeichnungen und Bildnisse; Jugendfreundschaft mit Theodor von Hippel, dem Neffen des Verfassers der Lebensläufe nach aufsteigender Linie (gest. 1796); wichtigste Lektüre: Rousseau, Jean Paul, Ritterromane, Wieglebs natürliche Magie, Spukromane des Marquis C. von Grosse. 1792 Studium der Rechte in Königsberg, eifrig doch ohne Liebe, Abneigung gegen die Philosophie, gegen die Kantische im besonderen, Leben in Malerei und Musik, Widerwille gegen die Rechtswissenschaft, unglückliche Liebe zu der jungen Frau Hatt. Eintritt in den Staatsdienst. „Wenn ich von mir selbst abhinge, würde ich Komponist und hätte die Hoffnung, in meinem Fache groß zu werden." Nur sehr vereinzelte schriftstellerische Versuche. Anstellung in Posen; Sturm- und Drangzeit. „Wein, der eben gärt, hat niemals einen guten Geschmack und ich war damals wirklich im Gären . . . ich wollte mich betäuben und wurde das, was Schulrektoren, Prediger, Onkels und Tanten liederlich nennen." Versetzung nach Plozk, Heirat mit Marie Rorer. Noch immer steht die Musik in Hoffmanns Schaffen an erster Stelle. 1804 Anstellung in Warschau, damals zu Südpreußen gehörig; Freundschaft mit dem literarisch vielseitig tätigen Eduard Hitzig (gest. 1849), Berührung mit den Ideen der Schlegel, Novalis, Brentano und Tieck; Hoffmanns Eintritt in die Romantik; Verlust der Staatsstellung durch die Niederlage Preußens bei Jena und Gründung des polnischen Großherzogtums Warschau.

Wander- und Musikantenleben 1807 bis 1814. Entschluß, sich der Künstlerlaufbahn zu widmen. Kapellmeister in Bamberg 1808 bis 1813. Dirigent, Regisseur, Komponist, Dekorationsmaler, Maschinenmeister und Direktionsgehilfe. Aufführung Calderons. Schriftstellerische Erfolge mit Johannes Kreisler und anderen Novellen. „Meine literarische Karriere scheint beginnen zu wollen." Liebe zu Julia Mark, die oft in seinen Schriften verherrlicht wird. Bitterer Mangel infolge eines Wechsels der Theaterleitung. „Den alten Rock verkauft, um nur essen zu können." 1813 und 1814 Musikdirektor an der Secondaschen Theatertruppe in Dresden. Aufführung großer und wichtiger Werke von Mozart, Gluck, Mehul u. a. Komposition der Oper Undine nach Fouqués Märchen. Karl Maria von Weber schrieb über Hoffmanns Werk: „Eins der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat." Vorausnehmen mancher späteren Wagnerschen Gedanken. Die Undine von Am. Hoffmann

ist nicht, wie man glaubte, verbrannt, sondern heute noch erhalten. Zugleich reichste dichterische Tätigkeit: Der goldene Topf, erster Teil der Elixiere des Teufels, die ersten Nachtstücke. Unerwartete Kündigung durch Seconda 1814. Entschluß, wieder in preußischen Staatsdienst einzutreten.

Amadeus Hoffmann als Musiker. Hoffmann ist sowohl als Musikschriftsteller wie als Komponist von Bedeutung. Er begann seine schriftstellerische Laufbahn 1809 mit Beiträgen für die Allgemeine Musikalische Zeitschrift, war ein begeisterter Verehrer von Beethoven, der ihm auch einen Dankbrief schrieb, erteilte Musikunterricht und war sechs Jahre Musikdirektor in Bamberg, Leipzig und Dresden. Er schrieb zahlreiche Singspiele (das erste 1801 aufgeführt), sechs Opern (zum Teil nach eigenen Texten 1805 bis 1816), darunter die Undine, die Pfitzner neuerdings herausgegeben hat, die Begleitmusik zu Goethes Singspiel Scherz, List und Rache, zu Zacharias Werners Kreuz an der Ostsee u. a. Der Empfindung nach war er ein musikalischer Romantiker, in der Form bewahrte er die Überlieferung der Klassiker.

Berliner Kammergerichtsrat und Stammgast bei Lutter und Wegener. Merkwürdige Wandlung des beweglichen, genialen Mannes vom Künstler zum Juristen 1816. Einer der schärfsten Köpfe des Kammergerichtes. Unbeugsamer Vertreter des Rechtes bei den Demagogenverfolgungen. Am Montag und Donnerstag Sitzungen, an den anderen Tagen zu Hause arbeitend, die Nachmittage schlafend, die Abende und Nächte im Weinhause. Trennung des Beamtenlebens von dem Künstlerleben. Der Kammergerichtspräsident muß ihm sehr viel später das Zeugnis geben, daß er sich durch „gründliche Arbeiten in den allerwichtigsten Kriminalsachen ebenso sehr als durch Ernst und würdiges Betragen in seinen Amtshandlungen ausgezeichnet hat, auch nicht einmal eine Spur seines komischen Schriftstellertalents blicken ließ".

Er hat sich in jeder Beziehung, körperlich, seelisch und schriftstellerisch zu Tode gehetzt. Vielseitiges Schaffen: Fantasiestücke in Callots Manier, Vollendung der Elixiere, die Serapionsbrüder, Lebensansichten des Katers Murr. Im Freundeskreis dämonisches Sprühen und Glühen der Fantasie, ein Feuerwerk von Geist und Witz. Mit Falkenaugen schaute er umher; was er an Lächerlichkeiten, auffallendem Wesen und selbst an rührenden Eigenheiten bei den Weingästen bemerkte, wurde ihm zur Studie für seine Werke oder er warf es mit fertiger Feder auf das Papier. Dazu die Serapionsabende in Hoffmanns Wohnung (Ludwig Devrient, der große Schauspieler, die Dichter Contessa, Chamisso, Franz Horn, Hitzig). Aufregungen, Nachtwachen, unregelmäßiges Leben untergruben Hoffmanns letzte körperliche Kraft. Siechtum und furchtbare Qual. Dem Krankenwärter diktierte der Gelähmte seine letzten Arbeiten (Des Vetters Eckfenster). 46jährig stirbt Hoffmann 1822 in Berlin.

Anfänge: Ritter Gluck (1809), Don Juan (1812), Zwei Kreisleriana (Hoffmann nennt sich Kapellmeister Johannes Kreisler), erschienen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitschrift von F. Rochlitz in Leipzig 1809 bis 1813. — Eine Vision auf dem Schlachtfelde von Dresden (1813).

Fantasiestücke in Callots Manier 1814 bis 1815 mit einer Vorrede von Jean Paul, 1814 bis 1815. Darin: Jaques Callot, Ritter Gluck, Don Juan, Der Hund Berganza, Der Magnetiseur, Kreisleriana und das Märchen: Der goldene Topf (1813).

Die Elixiere des Teufels, erschienen 1815 und 1816, ein Roman.

Nachtstücke 1817, acht Novellen enthaltend, darunter: Der Sandmann, Das Majorat, Das Gelübde, Das steinerne Herz.

Die Serapionsbrüder, gesammelte Erzählungen und Märchen, mit einer Rahmenerzählung, insgesamt 30 Stück, 1819 bis 1821. Darin die Novellen: Rat Krespel, Die Fermate 1816, Der Artushof 1815, Die Bergwerke zu Falun, Klein-Zaches 1818, Doge und Dogaressa, Meister Martin der Küfner und seine Gesellen, Das Fräulein von Scuderi, Spielerglück 1819.

Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler 1820 und 1821, ein unvollendeter Roman.

Letzte Veröffentlichungen: Prinzessin Brambilla 1821, Der Elementargeist 1822, Meister Floh 1822, Meister Johannes Wacht, Des Vetters Eckfenster 1823.

Lebensgeschichtliches: Erinnerungen aus meinem Leben. — Briefwechsel mit Fouqué u. a. 1912. — Tagebücher 1915.

Hoffmann war ein genialisch angehauchter Dichter und ohne Frage einer der führenden Dichter seiner Zeit. Wer ihn für sich allein betrachten wollte, der würde von der Regellosigkeit, dem Weinrausch und dem oft genug aufblitzenden Wahnsinn Hoffmanns abgestoßen werden. Aber Hoffmann muß im Zusammenhang mit seiner Zeit aufgefaßt werden. In seinen besten Lebensjahren mußte er mit dem bittersten Mangel kämpfen; als er später der Not entrückt war und sogar die Mittel zur Schwelgerei besaß, herrschte die dumpfe Ruhe der Reaktionszeit und Hoffmanns vulkanische Natur konnte nicht anders als diese Philisterwelt mit schwärmerischer Fantasterei verneinen. Denn dieser Dichter des Gespensterhaften war im Grunde ein Idealist, der unter der gemeinen Umwelt innerlich litt und die Prosa des Lebens mit den gaukelnden Kräften der Fantasie überwinden wollte. Hoffmann war aber auch ein Schilderer von erstaunlicher Lebenswirklichkeit (Realismus), und indem er seine wundersamen Geschichten meist mit fest und klar gezeichneten, höchst anschaulichen Szenen aus dem wirklichen Leben beginnt, erlangt er mit spielender Leichtigkeit die Herrschaft über den Leser, den er rasch ins Land der Fabel, des Spukes und des fieberhaft aufregenden Grauens entrückt. Eine gewisse Freude scheint den genialisch-unseligen Mann zu überkommen, wenn er die Gesetze der Wirklichkeit gründlich auflöst, alles auf den Kopf stellt, und den Leser mit Gestalten von grausenhaften Sandmännern, Doktoren, die in goldbordiertem Purpurrock zum Fenster hinausfahren, mit Kobolden und Gespenstern so entsetzt, daß ihn ein körperliches Grauen schüttelt. Hoffmann ist eine Vereinigung der verschiedenartigsten Anlagen, er ist Romantiker und zugleich Realist. Seine Dichtung spottet aller natürlichen Wahrscheinlichkeit und ist doch niemals planlos und wirr, denn eine reiche Erfindungsgabe und eine hohe schriftstellerische Technik weiß auch die fernsten Motive scharfsinnig zu verbinden. Hoffmanns Weltanschauung war tragisch, aber daneben war er auch ein Karikaturenzeichner in Wort und Bild. So viel Grelles, Häßliches und Trunkenes in Hoffmann liegt, so merkt man doch auch in dieser Düsterheit die Hand eines großen Künstlers, dem das Schwerste leicht wird, und das Gemüt eines bedeutenden Menschen, der viel gelitten haben muß, ehe sich ihm die Welt in einem solchen Zerrbilde dargestellt hat.

Über Hoffmanns Kunst haben sich viele getäuscht. Sie glaubten in der Fantastik, in der Willkür und Buntheit der Erfindungen läge das Geheimnis der großen Wirkung und der bannenden Kraft von Hoffmanns Kunst; sie glaubten aus einer nebelhaften Verschwommenheit, wenn sie nur fantastisch bestrahlt sei, Gestalten und Geschichten in Hoffmannschem Geiste schaffen zu können. Das Gegenteil aber ist richtig. Nur dasjenige Zauberhafte kann dichterisch zwingend dargestellt werden, was vorher bildlich vollkommen klar vorgestellt worden ist. Und nur dasjenige Wunderbare wird künstlerische Wirkung erzielen, was nicht aus einer bloßen Laune oder gar aus einer Spekulation entstanden ist, sondern was so mächtig, so stark in der Seele des Künstlers lebt und arbeitet, daß es mit Notwendigkeit nach Gestaltung und Ausdruck im Kunstwerk verlangt.

Die Fantasiestücke in Callots Manier tragen ihren Namen von dem berühmten lothringischen Kupferstecher Jacques Callot im 17. Jahrhundert, der seinen Entwürfen eine höchst romantische Originalität gab, besonders dadurch, daß er niegeschaute Wesen aus Mensch und Tier schuf. Die

Fantasiestücke Hoffmanns enthalten Novellen, Gespräche und Märchen; eingestreut sind herrliche Gedanken über Musik. In einer Erzählung kommt Hoffmanns bekannteste Figur, der Kapellmeister Johannes Kreisler vor, den Robert Schumann in seiner Komposition Kreisleriana mildverschwärmt musikalisch geschildert hat. Am bedeutendsten ist das Märchen vom goldenen Topf. Nach diesen Fantasiestücken wird Hoffmann oft Callot-Hoffmann genannt.

Ritter Gluck. Der Dichter wandert an einem Spätherbsttag in einen Kaffeegarten vor den Toren Berlins. Da trifft er, während er der dürftigen Musik zuhört, einen älteren Mann. Im Gespräch schildert der Fremde das Tönen der Musik in ihm. Er nimmt den Dichter mit nach Haus und spielt ihm die Oper Armida vor. Staunend erkennt der Dichter in ihm den großen Komponisten Gluck.

Rat Krespel. Er ist einer der wunderlichsten Menschen, die man sich denken kann. Er pflegt in seinem Haus alte italienische Geigen zu zerlegen, um hinter das Geheimnis ihres Baues zu kommen. Er war mit einer schönen Sängerin verheiratet. Beider Tochter Antonia singt noch herrlicher als die Mutter. Doch ein Brustleiden gebietet, daß sie nie mehr singt. Ihr Bräutigam lockt sie zum Singen, sie stirbt. Die herrlichste der Geigen des Rates aber zerspringt.

Der Artushof. In der herrlich geschmückten Halle des Artushofs in Danzig ist das Bild eines düsteren Mannes mit einem schönen jungen Pagen zu sehen. Traugott, ein junger Handelsbeflissener, der der Schwiegersohn des reichen Kaufmanns Elias Roos werden soll, erblickt plötzlich den düsteren Mann und den schönen Jüngling leibhaftig. Es ist der altdeutsche Maler Gotofredus Berklinger, der die Figuren gemalt hat. In dem Pagen birgt sich seine Tochter, die schöne Felicitas. Traugott sucht sie in Italien, inzwischen wird Felicitas eine Kriminalrätin Mattesius. Traugott aber findet in Italien Dorina, die Erfüllerin seiner Träume.

Doge und Dogaressa. Ein oft behandelter Stoff. Lord Byron, Casimir Delavigne, Otto Ludwig, Albert Lindner, H. Kruse und M. Greif haben ihn später dramatisch behandelt. Der achtzigjährige Marino Falieri wird zum Dogen von Venedig gewählt und vermählt sich mit einem jungen Edelfräulein Annunziata. In Liebe zu ihr ist Antonio, ein Jüngling geheimnisvoller Herkunft, entbrannt. Falieri fällt bei einer mißlungenen Staatsverschwörung, Antonio und Annunziata fliehen übers Meer und ertrinken bei einem Sturm.

Der goldene Topf. Ein armer Student Anselmus sieht in Dresden in einem Hollunderbusch am Ufer der Elbe drei goldgrüne Schlänglein, die tanzen und spielen und deren Schuppen wie Kristallglocken klingen. Die eine Schlange mit dunkelblauen Augen hat es ihm besonders angetan. Er kommt, um arabische Texte abzuschreiben, in das Haus des geheimen Archivarius Lindhorst. Dieser ist aber eigentlich gar kein geheimer Archivarius, sondern ein edler Salamander, der von Phosphorus aus seinem Reich verbannt worden ist. Er hat drei Töchter. Die jüngste heißt Serpentina, die durch die Liebe eines Jünglings erst noch erlöst werden und ihm den goldenen Topf aus des Phosphorus Reich als Heiratsgut bringen soll. Anselmus erlebt die wunderbarsten Dinge im Hause Lindhorsts, ein bronziertes Apfelweib schreckt ihn, er wird in eine gläserne Flasche gebannt, endlich aber befreit und lebt mit der schönen Serpentina auf einem Rittergut in Atlantis.

Die Elixiere des Teufels sind ein Roman von wildester Gespensterromantik, die den Wahnsinn merklich streift. Ein junger Mönch, mit Namen Medardus, hat unter den im Keller aufbewahrten Reliquien eine verschlossene Flasche gefunden, die ein verführerisches Elixier enthält, das der heilige Antonius dem Teufel abgenommen hat. Medardus trinkt davon und erlebt eine Kette von Verbrechen und Abenteuern, die das Blut des Lesers bald zu Eis erstarren, bald alle seine Pulse wilder schlagen lassen. Medardus unterwirft sich schließlich der strengsten Buße und stirbt gottselig.

Die Serapionsbrüder sind Hoffmanns größte Novellensammlung; die einzelnen Geschichten werden von mehreren Freunden vorgelesen, die sich nach einem alten Einsiedler Serapionsbrüder nennen und sich an einem bestimmten Orte wöchentlich zusammenfinden. Geistvolle Gespräche verbinden die Erzählungen. Der Reichtum der Sammlung ist bewundernswert. Am bekanntesten darin ist neben den Bergwerken zu Falun, dramatisiert von Rich. Wagner, Franz von Holstein und Hofmannsthal, die Novelle: Das Fräulein von Scudery, die auch Otto

Ludwig später zur Bearbeitung reizte. Es ist eine Erzählung aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Ganz Paris wird durch die Raubanfälle und höchst rätselhaften Morde in Aufregung versetzt, die an jungen vornehmen Edelleuten begangen werden, welche bei nächtlicher Weile des berühmten Goldschmiedes Cardillac Juwelen bei sich tragen. Umsonst sind alle Bemühungen der Polizei, den Schuldigen zu entdecken, da die Juwelen nirgends zum Vorschein kommen. Der geheimnisvolle Verbrecher, der all diese Mordtaten verübt, ist der Verfertiger der Juwelen selbst, der alte Goldschmied René Cardillac. Er ist ein Künstler, der nach seinen eigenen Kunstwerken aus Gold und Edelstein eine so brennende Begierde empfindet, daß er sie keinem andern gönnt. Um die Kleinodien wieder zu besitzen, ermordet er deren Besitzer. Hinter dieses furchtbare Geheimnis kommt Olivier, ein junger Gehilfe Cardillacs, er schweigt aber, da er seines Meisters Tochter liebt. Eines Tages wird Cardillac ermordet aufgefunden. Der Verdacht lenkt sich auf den unschuldigen Olivier, der nur durch das Eintreten einer alten französischen Schriftstellerin, des Fräulein von Scudery, Leben und Freiheit rettet.

Hoffmann beabsichtigte den zweibändigen Roman: Lebensansichten des Katers Murr, in denen die Lebensbeschreibung des Kapellmeisters Johannes Kreisler enthalten ist, in einem dritten Band abzuschließen. Kreisler sollte am Schluß des Romans in Wahnsinn verfallen. Daran dachte Hoffmann einen weiteren Band anzureihen: Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers. Auch dieser Plan blieb unausgeführt.

Der Dichter fand in Deutschland schon bei Lebzeiten viel Anklang. Nicht alle seine Werke sind ausgereift. Er schrieb zu viel und zu rasch. Man drängte sich nach seinen Schilderungen des Grausigen und Gespensterhaften. Hoffmann stand im Begriff, ein Modeschriftsteller zu werden. Von seinen geschäftsmäßigen Nachahmern ist namentlich Solitaire zu nennen. Hauff, Heine, Hebbel, O. Ludwig, Richard Wagner, Robert Schumann haben von Hoffmanns fantasievoller Kunst starke Anregung empfangen. Offenbach hat nach verschiedenen Dichtungen sein bestes Werk die Oper Hoffmanns Erzählungen geschaffen. Namentlich stark war die Einwirkung Hoffmanns auf Victor Hugo und die französischen Romantiker. Man kann wohl sagen, Hoffmann ist in Frankreich bekannter als in Deutschland. Hoffmanns Einflüsse reichen weit über seine Generation hinaus in das 20. Jahrhundert. Die Gespensterdichtung Meyrinks ist nichts als eine plumpe Vergröberung von Hoffmanns Vorbild; die Expressionisten gehen bewußt oder unbewußt vielfach auf Hoffmann zurück.

Josef von Eichendorff

„Es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unserer heimatlichen Berge. Wo Du auch seist, es findet Dich doch einmal wieder, und wäre es durchs offene Fenster oder im Traum. Keinen Dichter noch ließ seine Heimat los. Wer einen Dichter recht verstehen will, muß seine Heimat kennen; auf ihre stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der dann durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fortklingt." Diese Worte Eichendorffs aus dem Roman: Dichter und ihre Gesellen passen auf niemand besser als auf ihn selber. Immer wieder flüchtete er, ein echter Romantiker, in seinen Gedichten zu der geliebten Heimat mit ihren Wäldern, Bächen, Mühlen, Feldern, Waldklüften, einsamen Schlössern und verlassenen Gärten zurück. Dennoch ist es unrecht, in Eichendorff nur einen weiblichen weichlichen Dichter zu sehen, wie Hebbel es aus ungenügender Kenntnis tat. Er war keineswegs nur der verträumte Mondscheinbummler, sondern im

Leben ein glühender Patriot, im Krieg ein tapferer Soldat, im Frieden ein vorbildlicher Beamter, ein Denker, der sich mit Unerschrockenheit und Opferfreudigkeit für seine Überzeugungen einsetzte.

Josef von Eichendorff wuchs in einem reichbewegten, glänzenden Welt- und Schloßleben auf. Im Jahr 1788 wurde er auf Schloß Lubowitz in Oberschlesien geboren. Es lag auf einem sanften Hügel, von Buchenwäldern überrauscht, von tausend Lerchen übersungen, nahe der munter schäumenden jungen Oder. Die Eltern des Dichters, Adolf von Eichendorff und Karoline geborene von Kloch, stammten aus einem uralten Geschlecht. Sie besaßen Herrschaften von fast fürstlicher Ausdehnung. Tanzen, Fechten, Reiten, Jagen, Ausfahren, Feuerwerk, Theaterspielen füllten frühzeitig auch Josefs freie Stunden aus. Die napoleonischen Kriege erschütterten später, als der Knabe schon zum Manne gereift war, den Reichtum der Familie; nach des Vaters Tode 1818 mußten alle schlesischen Güter verkauft werden. Die Zeit auf Lubowitz war in jedem Sinn Eichendorffs Jugendparadies, Lubowitz war das Quelland seiner Poesie. Früh schon war sein Dichtertalent erwacht. Von 1800 an besitzen wir sein Tagebuch. Er schwärmte für Matthias Claudius und dichtete als Zehnjähriger eine Römertragödie. In Breslau besuchte er mit seinem älteren Bruder Wilhelm das katholische Maria Magdalenen-Gymnasium. Von da ging er 1805 zum Studium der Rechte nach der Universität Halle, wo Steffens und Schleiermacher lebten und echt romantische Luft wehte. Wackenroders, Tiecks und Novalis' Schriften wurden ihm hier vertraut. Noch tiefer aber tauchte der Jüngling in die romantische Flut in Heidelberg 1807 und 1808. Noch im Alter, in seinen Lebensaufzeichnungen wie in seinen Gedichten, erwachte gelegentlich der Zauber, der sich für Eichendorff an Heidelberg knüpfte. Görres, Arnim und Brentano lebten damals in der Neckarstadt. Des Knaben Wunderhorn ertönte in diesen Jahren. Görres war Eichendorffs Lehrer und nahm dessen ganzes Wesen gefangen; den „Liederbrüdern" Brentano-Arnim schloß sich der junge Eichendorff in Heidelberg damals nicht an, sondern einem unklaren, schwärmerischen und nur formell gewandten Spätromantiker, dem Grafen Otto Heinrich von Loeben, als Dichter Isidorus Orientalis genannt. Von ihm übernahm er die Vorliebe für die kunstvolle Sonettform; von Novalis' Gedichten empfing er die Richtung auf mystische Religiosität. Eichendorff führte anfangs den romantischen Dichternamen Florens. Nach der Trennung von Loeben fand Eichendorff rasch seinen eigenen volksliedmäßigen, innigen Ton; seine Lyrik entfaltete die ersten Blüten, und der Jugendroman Ahnung und Gegenwart wurde begonnen. Eichendorffs poetische Entwicklung war seit der Heidelberger Zeit bestimmt, die Pflanze seiner Dichtung konnte sich wohl noch ausbreiten, aber sie war gewachsen und sie trieb keine tieferen Wurzeln mehr. 1810 ging Eichendorff nach Wien, wo er mit Dorothea Schlegel, Friedrich Schlegel, Adam Müller, Gentz und Philipp Veit zusammenkam. 1813 und 1815 weihte auch Eichendorff seinen Arm dem Vaterland, erst als Lützowscher Jäger, dann als preußischer Offizier. Nach dem Feldzug trat Eichendorff in den preußischen Zivildienst ein. 1820 wurde er Konsistorial- und Schulrat in Danzig. Dort entstand die Novelle: Aus dem Leben eines Taugenichts. 1824 ward er nach Königsberg versetzt. Befreundet war er namentlich mit dem groß und frei denkenden Oberpräsidenten Heinrich Theodor von Schön. Für die Erhaltung und Wiederherstellung des alten Ordensschlosses, der Marienburg, trat er mit Wort und Schrift ein. Von 1832 bis 1844 war Eichendorff Rat für katholisches Kirchen- und Schulwesen im Kultusministerium in Berlin, wo er hauptsächlich mit dem Rechtsgelehrten Savigny, dem Historiker Raumer, mit Chamisso, dem Kunsthistoriker Franz Kugler und Felix Mendelssohn, dem Komponisten zahlreicher Eichendorffscher Lieder, verkehrte. Meinungsverschiedenheiten mit dem Minister Eichhorn bewogen Eichendorff, den Staatsdienst 1844 zu verlassen. Nunmehr lebte er in Danzig, Wien, Berlin, Köthen und Dresden. 1850 kehrte er wieder nach Berlin zurück, mit Übersetzung der Werke Calderons beschäftigt. Die letzten zwei Jahre seines Lebens verbrachte er in Neisse in stiller Zurückgezogenheit. Dort, im schlesischen Rom, starb er 1857. 1917 entstand ein Eichendorffbund.

Aus der Frühzeit: Ahnung und Gegenwart, Roman, 1811 vollendet, 1815 erschienen, mit zahlreichen seiner schönsten Lieder.

Novellen: Aus dem Leben eines Taugenichts 1826. Schloß Durande, erschienen 1837. Das Marmorbild, geschrieben 1817, erschienen 1819. Viel Lärmen um nichts 1832. Eine Meerfahrt 1835. Die Entführung 1839. Die Glücksritter 1841. Dichter und ihre Gesellen 1834, ebenfalls zahlreiche Gedichte enthaltend.

Aus der Spätzeit 1833 bis 1857: Die Epen Julian; Robert und Guiskard; Lucius.
Lebensgeschichtliches: Jugendtagebücher. Deutsches Adelsleben am Schlusse des 18. Jahrhunderts. Studentenleben in Halle und Heidelberg (dieses aus dem Nachlasse).
Übersetzungen: Calderons geistliche Schauspiele 1846 und 1853.
Gedichte, 1837 gesammelt erschienen.
Einzelne Naturlieder daraus: O Täler weit, o Höhen; Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben; Es schienen so golden die Sterne; Denkst du des Schlosses noch auf steiler Höh'; Da steht eine Burg überm Tale; Wem Gott will rechte Gunst erweisen; Laue Luft kommt blau geflossen; Es rauschen die Wipfel und schauern; Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküßt; Es weiß und rät es doch keiner; Wer in die Fremde will wandern, der muß mit der Liebsten gehn.
Episch-lyrische Gedichte: Das zerbrochene Ringlein (In einem kühlen Grunde) 1812, Das kranke Kind (Die Gegend lag so helle, die Sonne schien so warm), Der Schatzgräber (Wenn alle Wälder schliefen), Auf meines Kindes Tod (Von fern die Uhren schlagen, es ist schon tiefe Nacht), Loreley (Es ist schon spät, es wird schon kalt).
Geistliche Lieder: Marienlieder; Das Leben draußen ist verrauscht; Nächtlich macht der Herr die Rund'; Komm, Trost der Welt, du stille Nacht; Vergangen ist der lichte Tag; Abendlich schon rauscht die Welt; O wunderbares tiefes Schweigen.

Eichendorffs Anfänge lassen sich in seinem Roman Ahnung und Gegenwart 1815 erkennen. Es ist ein Werk von echt romantischer Unwirklichkeit, ein anmutig holdes Spiel der von keinem Sinn für Lebenswahrheit geleiteten Einbildungskraft. Es schildert die Entwicklungsgeschichte eines höchst sittenstrengen jungen Grafen Friedrich, der, von der Universität kommend, von einem Schloß zum andern zieht, allerlei Abenteuer erlebt, Versuchungen widersteht und endlich, als er die religiöse Kraft seiner Seele erwachen fühlt, in einem Kloster Ruhe findet. Namentlich der das Jugendleben Eichendorffs widerspiegelnde idyllische erste Teil ist sehr schön. Eichendorff wurzelte in der überkommenen romantischen Kunstweise; er entnahm von Goethes Wilhelm Meister das allgemeine Muster des Bildungsromans, schloß aber die Entwicklung der Hauptperson nach katholischer Weltanschauung durch den Eintritt des Helden ins Kloster. Dabei zeigten sich Einflüsse von Novalis' Heinrich von Ofterdingen, von Arnims Gräfin Dolores, von Tiecks Sternbald, von Dorothea Schlegels Florentin und Jean Pauls Titan. Durchflochten war der Roman von den schönsten lyrischen Gedichten, und in ihnen kündete sich Eichendorffs Dichtertum am deutlichsten an. Zunächst entstanden noch einige größere Novellen, von denen Das Marmorbild und, in eine spätere Zeit fallend, Das Schloß Durande die hervorragendsten sind. Das Marmorbild, von Anklängen an Amadeus Hoffmann nicht frei, behandelte das alte Motiv von der Venusstatue, die sich in ein verführerisches Weib verwandelt. Die Novelle Schloß Durande erzählt eine Begebenheit aus der Zeit der französischen Revolution. Die Sittenschilderungen darin waren sehr gut, die Revolutionsbilder aber verschwommen.

Das liebenswürdigste und duftigste seiner novellistischen Werke Aus dem Leben eines Taugenichts war eine der schönsten Blüten der Romantik. Den Inhalt charakterisiert das gleich am Anfang stehende Lied am besten: Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt. Die Novelle selbst ist eine zarte poetische Verherrlichung des ungebundenen romantischen Wanderlebens. Wir atmen in der goldenen Zeit des alten freien Schweifens. Nichts ist verschiedener als die Art, wie Poeten und wie Philister reisen. Für die Plattisten und Philister ist das Leben eine immerwährende Geschäftsreise vom Buttermarkte zum Käsemarkte; wenn sie einmal über Land reisen, da ist alles vorausbestellt:

Pferde und Kaffee, Nachtmützen und Stiefelknecht. Das aber ist die Art und Weise nicht, wie der waldhornfreundliche junge Taugenichts reist: der zieht hinaus in die Welt, wie es Gott gefällt. Das ist das Schönste nach Eichendorffs poetischer Schilderung, frühmorgens herauszutreten — hoch oben ziehen die Zugvögel fort — und noch gar nicht zu wissen, welcher Schornstein für einen raucht, noch gar zu ahnen, was einem bis zum Abend für ein besonderes Glück begegnen könne. Die Darstellung, wie in den anderen Novellen durchaus lyrisch, war von auserwählter Anmut, Feinheit und liebenswürdigem Humor. Überhaupt ist Eichendorff einer unserer feinsten Stilisten.

Der Taugenichts erzählt uns seine Lebensgeschichte selbst. Er ist ein harmlos glücklicher Bursche von holder Einfalt, von fabelhaftem Leichtsinn und von goldenem Gemüt. Auf seinen Lippen schwebt stets ein Lied, auf seiner geliebten Geige stets eine Melodie. Die bunten Abenteuer, die der liebe Taugenichts erlebt, von dem Augenblick an, wo ihn der Vater aus der heimatlichen Mühle in die Welt schickt, bis dahin, wo er das Ziel seiner Wünsche, die Hand der angeblichen schönen gnädigen Frau erreicht, können hier nicht wiedergegeben werden. Die Novelle ist durchaus lyrisch, von erfrischender, echt deutscher Märchenhaftigkeit.

Der Kern von Eichendorffs Wesen war herzliche Lust an der Schönheit der Welt. Wir fühlen's in den lyrischen Gedichten. Der Frühling war Eichendorffs Lieblingszeit, der klare Morgen, die tiefe Einsamkeit im wunderschönen Wald.

„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu klingen,
Triffst du nur das Zauberwort."

Lesen wir diese Gedichte, dann stehen wir wie in einer reichen grünenden Schöpfung, das Auge schweift über die blauen Höhen und sieht trauernd der sinkenden Sonne nach; der Wohlgeruch des Waldes duftet in diesen warmen, weichen, lieben, zarten Liedern. Da ist alles Stimmung und linder Wohllaut, da stört keine Reflexion, keine anspruchsvolle Vergleichung. Die ganze Natur jauchzt und rauscht mit dem Dichter: er malt den blütenweißen Frühlingstag und den Zauber der lauen Mondscheinnacht, dabei ertönen Waldhorn und Guitarre. Die Menschen, die in diesen Liedern vorkommen, sind Sänger, Wanderer, Musikanten, Jäger und Studenten, sie alle stehen sozusagen bloß mit den Fußspitzen auf dieser Erde, sie leben alle von der Luft und harren lächelnd eines Glückes, das ihnen in den Schoß fallen soll; Leidenschaft, Arbeit und alltägliches Leid sind ihnen unbekannt. In manchen seiner Gedichte führt uns Eichendorff in südliche Länder; da weiß er die schwermütige, sinnenberauschende Poesie verlassener Gärten, in deren Dickicht Nachtigallen schlagen und Marmorbilder träumen, mit klangvoll weicher Sprache zu schildern. Eichendorffs Lieder strömen über von Musik. Schon beim Lesen glaubt man sie oft mehrstimmig zu hören. Durch ihre Sangbarkeit sind sie volkstümlicher geworden als irgend welche andere Lieder dieser Zeit. Mendelssohn, der über der Komposition eines Eichendorffschen Liedes gestorben ist, Robert Schumann, Robert Franz haben ihrer viele in Musik gesetzt. „Den Atem der Sehnsucht, die reine Süßigkeit der Klage, das Insichbrechen tiefer Trauer" hat niemand für die musikalische Nachempfindung inniger zu geben gewußt als Eichendorff. Wäre er vielseitiger, dann wäre er einer unserer größten Lyriker. Doch Eichendorff gab eben nur Eine Seite des Lebens, er war ziemlich arm an Stoff, sein

Ausdruck war niemals sehr kräftig. Um als höchste Erzeugnisse dichterischer Kunst gelten zu können, fehlte es den Gedichten sowohl an der Vielseitigkeit wie an der Plastik Goethescher Lieder. Eichendorffs Einfluß auf die späteren Lyriker ist selbst noch bei Nietzsche zu spüren. Namentlich Heinrich Heine hat viel von Eichendorff übernommen: die volksliedartige Rhythmik der Verse, den träumerischen, wehmütigen Zug, das magische Licht, das um die Begebenheiten liegt, und viele kleine Motive. Doch das, was Heine vielfach nur aus zweiter Hand gab, findet man bei Eichendorff in frischester Ursprünglichkeit, findet es vor allem in unberührter Reinheit und Deutschheit, ohne Verzerrung und ironische Vermengung.

Von Eichendorffs übrigen Dichtungen ist das Epos Robert und Guiskard am höchsten zu stellen. Von den Dramen ist das Lustspiel: Die Freier das beste. Ezelin von Romano verschmolz Handlung und Traum, Der letzte Held von Marienburg behandelt Heinrich von Plauen. Von den literargeschichtlichen Komödien ist Krieg den Philistern hervorzuheben, das lustige, übermütige Nebenwerk des Taugenichts. Die Weisen und die Philister führen in dem Drama Krieg; am Schluß ist alles tot, Weise wie Philister; einzig und allein der Dichter des Dramas und der Narr sind übrig geblieben. Und als der Dichter den Narren genauer beschaut, da erkennt er in dem Narren — sich selbst.

Aus Eichendorffs Werken spricht eine große und ernste Weltanschauung. Auch die schweifenden Vaganten seiner Gedichte werden von einer Sehnsucht nach dem Jenseits geleitet. Seine Wanderlieder gehen nicht bloß im Schwelgen in Gefühlen auf; die Welt, die schöne Welt ist für sie nur ein Gleichnis für eine geahnte höhere Welt. Es liegen Ewigkeitsgedanken in seinen stillen, träumerischen Liedern. Und wer diesen Unterton seiner Dichtung, wer die Ewigkeitsgefühle dieser Lieder erkannt hat, der hat eigentlich erst den vollen Blick in das weite Reich von Eichendorffs Wesen getan. Seine Calderonübersetzung, seine Geschichte der Marienburg, seine schön geschriebene Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands zeigen alle den nämlichen großen und feierlichen Ernst.

Eichendorffs Grundstimmung war religiös. Er war christkatholisch, er tat nicht bloß so, wie die protestantischen Überläufer des Katholizismus. So faßte er denn die Romantik auch hauptsächlich als eine religiöse Bewegung auf. Wie frei er trotz alledem dachte, zeigen einige seiner Worte: „Eine kräftige Sinnlichkeit ist das unabweisbare Material aller Kunst.“ „Der Dichter ist das Herz der Welt.“ „Die Liebe ist das unverwüstliche Grundthema aller Poesie.“ Und endlich, namentlich in Hinsicht auf H. Heine bedeutend: „Wie wollt ihr, daß die Menschen eure Werke hochachten, sich daran erquicken und erbauen sollen, wenn ihr euch nicht selber glaubt, was ihr schreibt, und durch schöne Werke und künstliche Gedanken Gott und Menschen zu überlisten trachtet? Das ist ein eitles und nichtsnutziges Spiel, und es hilft euch doch nichts, denn es ist ja nichts groß, als was aus einem einfältigen Herzen kommt.“

Ludwig Uhland

Den Klassiker der Romantik hat D. F. Strauß etwas übertreibend seinen Landsmann Uhland genannt. Uhland hatte, wie alle Poeten seiner Generation, eine romantische Jugendperiode; 1806 kam er in nähere Berührung mit dem Gedankenkreis der jüngeren (Heidelberger) Romantiker; bis 1816 sind noch einige romantische

Einflüsse nachzuweisen, dann schwinden diese. Aber Uhlands Dichtung ist nicht aus literarischen Bedingungen allein herzuleiten. Uhland ist einer jener Dichter, deren Wurzeln im Volkstümlichen liegen und die durch alle literarischen Schichten hinab bis in den nationalen Untergrund selbst reichen. Dichter wie Uhland bieten in der Regel keine blendende Außenseite dar; doch was sie an glänzenden Farben vermissen lassen, ersetzen sie durch schlichte Größe und bleibenden Gehalt.

Jugend. Ludwig Uhland wurde 1787 in Tübingen geboren. Dort war sein Vater Universitätssekretär, sein Großvater theologischer Professor gewesen, von ihnen hatte er die Liebe zur Wissenschaft geerbt. Von der Mutter rührte die Neigung zur Poesie her. Er studierte in seiner Vaterstadt die Rechte, zwar gegen den Drang seines Herzens, aber mit großer Gründlichkeit. Daneben begann er schon früh, etwa vom Jahre 1800 an, zu dichten. Seine Jugendfreunde waren J. Kerner und K. Mayer, später G. Schwab. Um französisches Recht zu studieren, in Wirklichkeit aber, um die damals fast noch unbekannten literarischen Schätze der Bibliothek in Paris auszunützen, die auch schon Friedrich und Wilhelm Schlegel angelockt hatten, weilte Uhland von 1810 bis 1811 dort. Er warf sich in Paris mit großem Eifer auf das Studium der romanischen Sprachen und Literaturen. Diese Kenntnisse daheim zu verwerten, bot sich ihm zunächst keine Gelegenheit; er mußte zur Jurisprudenz zurück. Mißmutig schrieb er nach der Heimkehr nach Tübingen: „Es scheint mir, daß ich hier bleiben und seinerzeit Prokurator (Rechtsanwalt) werden werde; es ist mir, wie wenn ich in die Eiswüsten von Sibirien hineinliefe."

Mannesalter. 1812 wurde Uhland Sekretär im Justizministerium in Stuttgart. Auch diese Tätigkeit war nicht nach seinem Sinn und es ward ihm sehr schwer, in Stuttgart festen Fuß zu fassen. 1814 trat er wieder in die Advokatur ein. An dem Befreiungskampf von 1813 bis 1815 beteiligte er sich mit Liedern. Da der König Friedrich der Erste die alte Verfassung Württembergs eigenmächtig abgeschafft hatte, stellte sich Uhland auf die Seite derjenigen, die heftig widersprachen. Von 1819 bis 1826 war er Landtagsabgeordneter. Unerschrocken verteidigte er die ständische Verfassung Altwürttembergs, das sogenannte alte gute Recht, das sich aber in Wirklichkeit überlebt hatte, gegen die moderne Staatsordnung Neuwürttembergs, die weit zweckmäßiger war, aber von der Regierung gegen den Willen der Stände eingeführt werden sollte. Endlich wurde 1820 die neue Verfassung vereinbart. In demselben Jahr vermählte sich Uhland mit Emilie Vischer, einer verständnisreichen Frau. Leidenschaft war auch hier nicht mit im Spiel. Als die Erfüllung seiner Wünsche betrachtete es Uhland, als er 1830 in Tübingen Professor der deutschen Sprache und Literatur wurde und er nunmehr auf die Rechtsanwaltschaft verzichten konnte. Er las über mittelhochdeutsche und romanische Literatur, besonders über das Nibelungenlied und Walter von der Vogelweide, noch mehr Beifall fanden die freien Übungen im Stilistikum, die in Verlesung und Besprechung von poetischen und wissenschaftlichen Arbeiten der Studenten bestanden. 1832 wurde Uhland wiederum in die Kammer gewählt. Als Universitätsprofessor erbat er sich deshalb Urlaub nach Stuttgart. Diesen Urlaub verweigerte ihm die Regierung, und Uhland nahm deshalb 1833 die Entlassung aus dem Staatsdienst, die ihm vom König „sehr gern" gewährt wurde. Doch das Opfer der geliebten Professur war umsonst; der Dichter fand in der ständischen Tätigkeit als Kammermitglied keine Befriedigung. Er zog sich endlich im Jahr 1838 vom politischen Schauplatz zurück und ging seinen stillen Studien nach. Infolge der Februarrevolution 1848 wurde er jedoch noch einmal in das Getriebe der Politik gerissen. Er wurde zum Mitglied der Nationalversammlung in Frankfurt gewählt. Er gehörte zu den Großdeutschen und war ein Gegner des preußischen Erbkaisertums. („Es wird kein Haupt über Deutschland leuchten, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öls gesalbt ist", Stelle aus einer Kaiserrede Uhlands.) Uhland befand sich auch unter den nach Stuttgart geflüchteten und dort zersprengten Mitgliedern des Rumpfparlamentes. Mit Mühe rettete er sich damals vor dem Niedergerittenwerden.

Stiller Ausklang. Uhland lebte nach diesen stürmischen Tagen ruhig, mit Volkslied- und Sagenforschungen beschäftigt, noch dreizehn Jahre in Tübingen. Dort bewohnte er das Haus gegenüber der Neckarbrücke. Infolge einer Erkältung bei Kerners Beerdigung starb der greise Dichter, ohne einen leiblichen Erben zu hinterlassen, 1862 in seiner Vaterstadt, hochgeehrt im Leben und im Tode.

Gedichte 1815. Die zweite Ausgabe 1820 wurde durch vaterländische und andere Gedichte vermehrt.

Lyrische Gedichte nach der Zeitfolge ihrer Entstehung: Der König auf dem Turm (Da liegen sie alle, die grauen Höhen), Die Kapelle (Droben stehet die Kapelle), Die sanften Tage (Ich bin so hold den sanften Tagen), Schäfers Sonntagslied (Das ist der Tag des Herrn) 1805, Des Knaben Berglied (Ich bin vom Berg der Hirtenknab') 1806, Der gute Kamerad (Ich hatt' einen Kameraden), Einkehr (Bei einem Wirte wundermild), Der weiße Hirsch (Es gingen drei Jäger wohl auf die Birsch), Frühlingsglaube (Die linden Lüfte sind erwacht), Freie Kunst (Singe, wem Gesang gegeben).

Erzählende Gedichte nach der Zeitfolge ihrer Entstehung: Der blinde König 1804, Das Schloß am Meer, Klein Roland, Der Wirtin Töchterlein, Die Rache, Graf Richard ohne Furcht, Roland Schildträger, Die verlorene Kirche (Man hört oft im fernen Wald), König Karls Meerfahrt, Taillefer, Des Sängers Fluch (1814), Schwäbische Kunde, Die Bildsäule des Bacchus, Die Mähderin, Graf Eberhard der Rauschebart (1815), bestehend aus vier Gedichten: 1. Der Überfall im Wildbad; 2. Drei Könige zu Heimsen; 3. Die Schlacht bei Reutlingen; 4. Die Döffinger Schlacht; Der Schenk von Limburg, Bertran de Born (1829), Münstersage (Am Münsterturm, dem grauen), Ver sacrum, Der Waller, Tells Tod, Das Glück von Edenhall (1834).

Politische Gedichte: Das alte gute Recht; Gebet eines Württembergers; Am 18. Oktober 1816 (Wenn heut ein Geist herniederstiege); Den Landständen (Und wieder schwankt die ernste Wage); Nachruf (Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet); Wanderung (Ich nahm den Stab zu wandern, durch Deutschland ging die Fahrt).

Humoristische Gedichte: Trinklied (Wir sind nicht mehr am ersten Glas), Metzelsuppenlied (Wir haben heut nach altem Brauch ein Schweinchen abgeschlachtet), Von den sieben Zechbrüdern.

Satirische Gedichte gegen literarische Gegner oder gegen die Stubenpoesie und die Unpoesie: Der Rezensent (Glosse: Süße Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken stehn zu fern, Nur in Tönen mag sie gern, alles, was sie will verschönen), Der Romantiker und der Rezensent (Glosse: Mondbeglänzte Zaubernacht usw.), Romanze vom Rezensenten, Frühlingslied des Rezensenten.

Dramen: Ernst, Herzog von Schwaben, Trauerspiel 1818. Ludwig der Bayer, Schauspiel 1819.

Dramatische Bruchstücke: Konradin. Otto von Wittelsbach. Die Nibelungen. Schildeis. Fortunat.

Wissenschaftliche Schriften: Walter von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter 1822. Der Mythus von Thor nach nordischen Quellen. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder 1844 und 1845. (Gesammelt in den Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, aus dem Nachlaß herausgegeben 1865 bis 1873).

Lebensgeschichtliches: Briefwechsel mit Josef von Laßberg (erschienen 1870). Das Tagebuch des Dichters (1898). Briefwechsel in vier Bänden (1911 ff.).

Auf Uhland waren die Klassiker ohne Einfluß (er hat nach seinem eigenen Geständnis Goethes Tasso erst im 30. Lebensjahr zufällig gelesen), wohl aber wirkten auf ihn das Nibelungenlied, Percys Sammlung altenglischer Balladen, Herders Volkslieder und des Knaben Wunderhorn ein. In der Frühzeit empfing er Eindrücke von Ossian, Matthisson und Hölty. Uhlands Entwicklung zeigt die Merkwürdigkeit, daß sich fast sein gesamtes Schaffen auf wenige Jahre zusammendrängt. Von 1804 bis 1817 entstanden mehr als zweihundert Gedichte, von 1817 bis 1828 nur fünfzehn, die Jahre 1829 und 1834 zeigten wiederum eine etwas reichere Produktion, von 1835 bis 1862 entstanden jedoch nur zehn Gedichte. So glich denn Uhlands Poesie einem Liederfrühling, dem kein Herbst folgte. Auf die Frage neugieriger Leute, warum er nach dem 30. Lebensjahre die Muse bereits in Ruhe gelassen habe, erwiderte er, es sei vielmehr umgekehrt, und die Muse lasse ihn in Ruhe. Es ist und bleibt in der Geschichte des poetischen Schaffens eine der merkwürdigsten Erscheinungen, daß der überreich produzierende Uhland in seinem 30. Jahr plötzlich der Unfruchtbarkeit verfällt, daß diese Leere 17 Jahre andauert und daß im 47. Lebensjahr — ohne ein Liebeserlebnis oder dergleichen!

— die Quelle der Dichtung einen einzigen Sommer hindurch aufs neue sprudelt, im Winter desselben Jahres wieder versiegt und bis zum Tode des Dichters 28 Jahre lang versiegt bleibt.

Uhlands älteste Gedichte waren unselbständig und im üblen Sinne romantisch, d. h. träumerisch, nebelhaft, weichlich; Schäfer, Mönche, Fischer, alte Harfenspieler, schwermütige Könige und holde Königstöchter traten auf. Goethe mochte in diesen „schwachen und trübseligen" Gedichten nicht weiter lesen. Von dieser Art Romantik gesundete Uhland durch des Knaben Wunderhorn, dessen erster Teil Ende 1805 erschien. Dieses Jahr hatte für Uhlands Entwicklung eine besondere Bedeutung. Es glückte ihm, sich zur Selbständigkeit durchzuringen. „Fühle weich und weine" war einst seine Losung gewesen, und in mondbeglänzten Ruinen hatte er dem Stöhnen des Windes gelauscht. Jetzt drängte er entschiedener eine Situation in einem Lied zusammen (Schäfers Sonntagslied, Der König auf dem Turm). Zugleich kam Uhland 1806 und 1807 in engere Berührung mit der volkstümlichen und altertümlichen Dichtung der Heidelberger Romantiker. Seitdem erklangen die Lieder im Volkston: Der gute Kamerad, Der Wirtin Töchterlein, Der weiße Hirsch. Einige Jahre später lernte Uhland die altnordische, deutsche und französische Sage kennen. Jetzt werden die Gedichte heldenhafter (Klein Roland), die Weise klingt frisch (Siegfrieds Schwert), ja keck (Graf Richard ohne Furcht). All das waren nur Einflüsse literarischer Art; Lebenselemente spielten in seine Dichtung nur wenig hinein. Uhland war überhaupt ein Dichter, der aus eigenen Erlebnissen nur wenig geschöpft hat. Er verbrachte seine ganze Jugendzeit im engen Kreis der Verwandten und Bekannten einer kleinen Stadt und eines kleinen Landes; er vergrub sich als junger Student mit Vorliebe in die Einsamkeit und in die Bücher. Dazu kam, daß wissenschaftliche Bestrebungen zu wiederholten Malen in ernsten Wettbewerb mit seinen poetischen Neigungen traten und daß oft Jahre hindurch und endlich für immer die Wissenschaft überwog. Die Jahre 1811 und 1812 waren die poetisch ertragreichsten Jahre. Mit der Übersiedlung nach Stuttgart kam jedoch schon Ende 1812 eine neue Stockung. „Nun lebe wohl", schrieb Uhland an Kerner, „und dichte für mich, da ich selbst nicht mehr dazu komme." Dafür gewannen 1813 die politischen Verhältnisse entscheidenden Einfluß auf seine Dichtung, zunächst die allgemein deutschen, dann die inneren württembergischen Verhältnisse. *Vor* 1813 hatte sich Uhland für die Zeitereignisse nicht interessiert:

„Nein! über ew'gen Kämpfen schwebt im Liede,
Gleichwie in Goldgewölk, der ew'ge Friede."

Doch schon im April 1813 schrieb er hierzu: „Diese Verse passen aber nicht mehr für den jetzigen Krieg."

Wie sehr bei Uhland Talent und Charakter aus einem einzigen Gusse waren, fühlt man nirgends deutlicher als in den *politischen Gedichten* von 1814 bis 1817. Die ganze Wärme seiner Begeisterung für nationale Kunst, Sitte und Vergangenheit ergoß sich jetzt in seine politische Lyrik. „Aber wie in seinem übrigen Dichten Uhland die Poesie des höchsten, trunkenen Schwunges fremd war so auch auf diesem Gebiete." Die großen politischen Kämpfe um die Befreiung nach außen waren für Uhland nur der Übergang zu einem Kampf um die

politische Freiheit nach innen. Mit der ganzen Unbeugsamkeit und Zähigkeit seiner Natur kämpfte Uhland für die alte, tatsächlich überlebte ständische Verfassung Württembergs, die Friedrich der Erste 1806 aufgehoben hatte. Von 1817 an trat eine völlige Unterbrechung in der Produktion ein. Bis zum Jahr 1834 entstanden im Durchschnitt nur zwei lyrische Gedichte im Jahr, und noch dazu waren dies meist Gelegenheitsgedichte im gewöhnlicheren Sinne. Die lyrische Kraft war im Versiegen. Mit schmerzlichem Verzicht fügte sich der Dichter in sein Los. Erzwingen wollte er die poetische Schaffenskraft nicht. Im Frühjahr 1834 kam unerwartet ein poetischer Spätsommer. Damit schloß Uhlands Lyrik. „Die literarische Arbeit meiner vorgerückten Jahre bewegt sich seit geraumer Zeit nicht mehr in selbstgeübter Poesie, sondern in der Erforschung des germanischen Altertums."

Goethe hat recht behalten, als er vorhersagte, daß unter der politischen Betätigung Uhlands die dichterische Schaffenskraft leiden werde: „Geben Sie acht, der Politiker wird den Poeten aufzehren. Mitglied der Stände sein und in täglichen Reibungen und Aufregungen leben, ist keine Sache für die zarte Natur eines Dichters. Mit seinem Gesange wird es aus sein und das ist gewissermaßen zu bedauern. Schwaben besitzt Männer genug, die hinlänglich unterrichtet, wohlmeinend, tüchtig und beredt sind, um Mitglied der Stände zu sein, aber es hat nur Einen Dichter der Art wie Uhland."

Dennoch wird Uhland auch als politischer Dichter einer der reinsten und stärksten Charaktere unter den deutschen Dichtern genannt werden müssen. Mit seinen politischen Gedichten nach 1816 steht Uhland an der Spitze der Entwicklung der neueren deutschen politischen Lyrik. Dies Verdienst ist nie zu schmälern. (Siehe S. 372.) Fest und unerschütterlich beharrte er auf seinem demokratischen Standpunkt. Auszeichnungen der ehrenvollsten Art, auch den Pour le mérite, lehnte er ab, weil sie von Fürsten kamen. Nur vom deutschen Volk wollte er Ehrungen annehmen. Uhland stand fast immer in der Opposition, aber Parteipolitik trieb er nicht. In der Frankfurter Nationalversammlung saß er auf der Linken, im Grunde aber gehörte er zur Partei der Parteilosen: „Wenn mir an einem Tage die Linke recht gründlich verleidet war, so wird mir am nächsten Tage die Rechte zum Ekel." Nur zweimal ergriff er in der Nationalversammlung das Wort. Aber beide Male horchte das Parlament bei seinen Worten hoch auf. In der schon erwähnten Kaiserrede sagte er die damals sehr kühnen Worte: „Zum Reichsoberhaupt wählbar sei jeder Deutsche, Fürst oder Nichtfürst." In der Rede über Östreich sagte er: „Östreich hat den Beruf, eine Pulsader zu sein im Herzen Deutschlands."

Alle Kritik eines Werkes oder einer Persönlichkeit läuft schließlich auf das eine Ziel hinaus, von dem Geschilderten die Begrenzung anzugeben. Solche Grenzen finden wir in Uhlands Dichten sehr leicht. Uhland war rein, harmonisch, kraftvoll, stetig. „Das, was ihm fehlte, war der Ballast des Lebens", sagt sein Landsmann Haag von ihm, „es war das die Grundfesten der Persönlichkeit erschütternde Erlebnis; eines jener Ereignisse, die plötzlich in dem eigenen Wesen, dessen man so sicher zu sein glaubte, eine unergründliche Kluft aufreißen, und in deren Sturm auch der stärkste Arm die Macht über das Steuer zu verlieren droht.

Derartiges hat Uhland nicht bloß nie erlebt, sondern — was wichtiger ist — es fehlten in seiner Natur die Grundbedingungen für die Möglichkeit eines solchen Erlebnisses . . . Uhlands Persönlichkeit war von vornherein zu fest gefügt, als daß ein Konflikt hätte reifen und ihn auch nur vorübergehend hätte wankend machen können. Den Mann, der aus Pflichttreue einen großen Teil seines Hochzeitstages in der Kammersitzung verbrachte, beherrschten unverrückbare Grundsätze. Uhland besaß Elastizität des Geistes und des Gemütes, allein er besaß nicht die geringste Elastizität der moralischen Haltung . . . Nie hat sich Uhland an das Leben verloren oder hingegeben; als Jüngling stand er ihm so sicher gegenüber wie in höherem Alter. Vielleicht ist gerade in dem geringen Maß erworbenen Charaktergutes jener schwer zu beschreibende Mangel der Uhlandschen Lyrik zu finden, den jeder fühlen muß, der, abgesehen von den heiteren Tönen, nicht nur sanfte Rührung, weihevollen Ernst oder gefaßte Kraft in der Lyrik sucht, sondern auch die Spuren von einem Erlebnis irgendwelcher Art, das die Persönlichkeit des Dichters in ihren Wurzeln erzittern machte."

Der Umfang von Uhlands lyrischem Talent ist nicht groß; auch neue Bahnen hat seine Lyrik nicht erschlossen. Dafür zeichnen sich seine Lieder durch Echtheit und Wärme aus. Uhland ist, wie Goethe, ein Dichter, der nie ohne entschiedene innere Nötigung dichtete. Alles Pathetische lag ihm fern; der Gedankenreichtum, die rednerische Fülle seines Landsmannes Schiller eignete ihm nicht; er suchte vielmehr stets den natürlichsten und schlichtesten Ausdruck. Seine Poesie zeigt das Bild blühender, männlicher Gesundheit. Schlicht und treu geht seine Dichtung auf die Hauptbestandteile aller nationalen Gefühlsdichtung zurück: auf die deutsche Landschaft und das heimatliche Volkstum. Der starke, bedächtige und ernste Mann konnte von Wehmut ergriffen werden, wenn er nur den württembergischen Schwarzwald zurückließ. In den Naturliedern (Die linden Lüfte sind erwacht, Ich bin so hold den sanften Tagen, Droben stehet die Kapelle, Das ist der Tag des Herrn) gab Uhland von seiner Heimat Schwaben die traulichsten Schilderungen; mit den einfachsten Mitteln zauberte er seine Bilder vor das innere Auge. Da sieht man die lieblich stille Landschaft um Tübingen, die Wurmlinger Kapelle, die Waldungen von Bebenhausen, die schwäbischen Alphöhen mit ihren Ruinen, da sieht man den silbernen Neckar, den Sonnenregen und das Saatengrün. Die Wüste wird in Uhlands Gedichten überhaupt niemals, Gletscher werden nur einmal genannt. Uhlands Liebeslieder (Was klinget und singet die Straße herauf, Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein) waren von der Ehrfurcht erfüllt, wie sie ein edler Mann vor reinen Frauen empfindet, aber die Liebe als Leidenschaft hat in seiner Lyrik nur eine geringe Rolle gespielt.

Als Balladendichter ist Uhland am bekanntesten. Er gilt geradezu manchen nur als Dichter von Balladen. Diese Bezeichnung ist jedoch geeignet, Uhlands dichterisches Bild in mehr als einer Beziehung zu verwirren. Schon der Name Ballade birgt hier eine Verwirrung. Hundert Jahre mühten sich ältere Theoretiker ab, Ballade und Romanze zu scheiden. Die folgende Erläuterung will keine Definition im eigentlichen Sinne sein, sie will nur einige Andeutungen geben, in welcher Weise Ballade, Romanze und Märe voneinander getrennt werden können.

Ballade und Romanze. Beide Namen gehen auf die bekannte Sammlung des Bischofs Percy zurück: Reliques of ancient English Poetry 1765. Das hier gebrauchte Wort Ballade stammt aber nicht von ballata (italienisch ballare tanzen), sondern von einem keltischen Wort, das in der Aussprache wa lad lautet und Volkslied bedeutet. Von den Kelten nahmen die Angelsachsen, von diesen wieder die Normannen das Wort an, das ebenso wie song ein altes volkstümliches Lied aus England oder Schottland bezeichnet; zutreffenderweise nennt Percy die Lieder der romanischen Völker Romanzen.

Bekanntlich wies bei uns Gottfried Herder zuerst auf diese Percysche Sammlung hin, aber er brachte auch die Verwirrung in die Bezeichnung von Ballade und Romanze: er nannte nämlich alle episch-lyrischen Gedichte Romanzen. Gepflegt wurde die deutsche Ballade zunächst von Gottf. Aug. Bürger; Lenore war die erste große deutsche Ballade überhaupt. Schiller und Goethe schwankten in der Benennung ihrer erzählenden Gedichte, die sie bald als Balladen, bald als Romanzen bezeichnen.

Goethe ist überwiegend Balladendichter (Der König in Thule, Der Fischer, Erlkönig, Der Totentanz, Der Zauberlehrling). In diesen Balladen stellt er mythisch-sagenhafte Mächte dar, mit denen der Mensch kämpft und dabei zu Grunde geht. Daneben hat Goethe aber auch eine Reihe von wirklichen Romanzen geschrieben (Der Sänger, Der Gott und die Bajadere, Das Hochzeitslied, Vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen).

Schiller ist überwiegend Romanzendichter und zwar erweitert er diese wegen ihrer Klarheit ihm zusagende Dichtform dadurch, daß er eine Idee in den Mittelpunkt der Romanze stellt (Der Ring des Polykrates, Der Kampf mit dem Drachen, Der Taucher). Nur ganz vereinzelt ist Schiller Balladendichter (Alpenjäger, Es lächelt der See).

Uhland endlich hat eine Anzahl echter Balladen (Das Nothemd, Das Glück von Edenhall, Das Schloß am Meere, Die Rache), wie eine Reihe stilgerechter Romanzen geschrieben (Des Sängers Fluch, Bertran de Born); aber daneben weist er viele und zwar die herrlichsten episch-lyrischen Gedichte auf, die weder Balladen noch Romanzen, sondern am besten Mären (Rhapsodien) genannt werden können, in denen es sich um Tatsächliches und Anschauliches handelt und die weder den sagenhaften Charakter der Ballade noch die allgemein gültige Idee der Romanze besitzen. Solche Mären Uhlands sind Graf Eberhard der Rauschebart, Klein Roland, Roland Schildträger, Taillefer und Der Schenk von Limburg.

Zwei Strömungen, eine von romanzenhafter, eine von balladenhafter Art, gehen durch die deutsche Dichtung. Die Strömung balladenhafter Art beginnt bei Gottfr. Aug. Bürger und führt über Goethe, Uhland (der zu beiden Strömungen gehört), Heine, Lenau, Mörike, Annette von Droste, Strachwitz, Hebbel, Fontane zu Börries von Münchhausen. Die romanzenhafte Strömung geht von Schiller aus und führt über Wilhelm Schlegel, Platen, Freiligrath, Geibel, Leuthold, Schack, Heyse zu Felix Dahn. Die aus dem Naturempfinden geborene, der Natur nähere wärmere Ballade ist auch heute noch voll Leben; die kühlere, mehr aus dem Kunstdenken stammende, prächtigere, aber oft auch ins Theaterhafte fallende Romanze zehrt heute fast nur von ihrem früheren Ruhm und streift oft sogar an das Triviale.

Dieselbe Gesundheit und Klarheit, die ihn als Lyriker auszeichnete, entfaltete Uhland auch als Epiker, ja er stand als solcher durch glückliche Charakteristik auf der Höhe seiner Kunst überhaupt. Die Romanze Des Sängers Fluch entstand 1814. Sie ist in Nibelungenstrophen geschrieben. Nur schwer läßt sich die weit hergeholte Behauptung beweisen, daß bei dem König, rot wie Nordlichtschein, an Napoleon, bei dem alten Sänger ans deutsche Volk, bei dem jungen Sänger an die Freiheit und bei der Ermordung etwa an Palms Erschießung zu denken sei.

In seinen Tagebüchern schrieb der junge Hebbel: „Ich las des Sängers Fluch, und war jemals ein Gedicht ein Alp gewesen, der mich erdrückte, so war es dieses. Durch diesen Dichter ward ich in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur geführt. Ich sah, wie er nichts verschmähte, nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte, die Reflexion. Und

nicht ohne Verzweiflung gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse."

Des Sängers Fluch ist eine freie Erfindung Uhlands, zu der ihn das verfallene Rokoko-Lustschloß Solitude angeregt hatte. Bertran de Born, eine machtvolle, geschlossene Romanze, zeigt ebenfalls fast dramatischen Glanz. Bertran war ein nordfranzösischer Trouvère des 12. Jahrhunderts, der leidenschaftliche politische Kampflieder gegen Heinrich den Zweiten von England hinterlassen hat. Zu Uhlands besten Romanzen gehören ferner Der Waller und Tells Tod. Von Gedichten allegorischen Inhalts sind die schönsten: Die verlorene Kirche (Sehnsucht nach einem vom Irdischen losgelösten reinen Christentum), Die Ulme zu Hirsau (Luther, der über die Klostermauern hinauswächst), Münstersage (Verherrlichung des jungen Goethe in Straßburg), Märchen (An der Dornenhecke des Ungeschmacks arbeiten drei Jäger vor: Klopstock, Lessing, Herder, bis endlich der Königssohn siegreich einzieht: Goethe). Unter den für Uhland besonders charakteristischen Mären ragt Graf Eberhard der Rauschebart hervor, ein schwäbisches Volksepos im Kleinen, in der neuen Nibelungenstrophe geschrieben. Trefflich ist der Gegensatz der unterdrückten Bauern, der aufstrebenden Städter, der sinkenden Ritterschaft und des für Recht und Gemeinwohl kämpfenden Landesherrn dargestellt. Dem Karolingischen Sagenkreis gehören die Mären an: König Karls Meerfahrt, Klein Roland, Roland Schildträger; dieses Gedicht entstammt Uhlands freier Erfindung. Dem nordischen Sagenkreis gehört Der blinde König, Uhlands älteste Märe, an, deren Stoff von Saxo Grammaticus überliefert ist.

In handelnde Menschen und ihr Inneres wußte sich Uhland nicht zu versetzen, so edel und kräftig seine Sprache, so würdig der vaterländische Stoff auch war. Lange Zeit kannte man von Uhland bloß zwei D r a m e n, Herzog Ernst und Ludwig den Bayern, aber der Dichter hat ungefähr 24 vollendete und unvollendete Dramen hinterlassen. Zwischen 1816 und 1819 war Uhland sehr stark mit dramatischen Plänen beschäftigt, nach 1820 war er dramatisch nicht mehr tätig. Für Dichtungen größeren Stils gebrach es Uhland an Spannkraft. Der Sage gehören von seinen dramatischen Entwürfen an: Die Nibelungen, Der arme Heinrich, Fortunat; (das Bruchstück Fortunat ist das Glänzendste, Geistreichste, Genialste, was Uhland hervorgebracht hat). Der Geschichte entstammen die dramatischen Entwürfe: Konradin, Die Weiber von Weinsberg, Otto von Wittelsbach, sowie die beiden vollendeten Dramen: Ernst, Herzog von Schwaben und Ludwig der Bayer. Sie stellen den Typus des ruhigen, ernsten gediegenen Lesedramas dar.

E r n s t, H e r z o g v o n S c h w a b e n, (1817) ist mehr eine in dramatische Form gebrachte Märe, als ein Drama. Personen: Herzog Ernst, sein Freund Werner von Kyburg, sein Stiefvater, König Konrad der Zweite, seine Mutter Gisela. 1. Akt: Ernst soll das Herzogtum Schwaben zurückerhalten, wenn er die Reichsacht an seinem treuesten Parteigänger Werner vollstrecken hilft; als er sich weigert, wird er aufs neue gebannt. 2. Akt: Ernst und Werner finden sich und geloben sich von neuem ewige Treue. Der dritte Akt schildert die Empfindung Giselas, der Mutter Ernsts, die eigentlich die tragische Gestalt des Stückes ist. 4. Akt: Ernst findet Zuflucht auf der Burg des Mannes, der einst auf der Jagd Ernsts Vater getötet hat. 5. Akt: Auch die tapferste Gegenwehr der beiden Freunde Werner und Ernst gegen die Kaiserlichen ist umsonst; Werner fällt zuerst, Ernst bald nachher, und die Kaiserin Gisela weissagt den Toten und ihrer Freundestreue die Unsterblichkeit im Munde der Sage. Die dramatische Entwicklung ist bereits mit dem Schluß des ersten Aktes zu Ende, alles weitere ist nur Folge.

Ludwig der Bayer (1818) führt den Gegensatz zwischen dem schlichten Bürgerkönig Ludwig von Bayern und dem prunkvollen Ritterkönig Friedrich von Östreich vor, der seinem Gegner das einmal gegebene Wort unverbrüchlich hält. Als Drama ist Ludwig der Bayer besser, aber weit reizloser als Ernst von Schwaben.

Unumgänglich gehört zu Uhlands Bild auch seine wissenschaftliche Tätigkeit, die erst nach seinem Tod in ihrem ganzen Umfang bekannt geworden ist. Uhland hat sogar den Hauptteil seiner langen Lebensarbeit der Erforschung der deutschen Sage und der älteren Dichtung unseres Volkes zugewendet. Hierin gleicht er den Brüdern Grimm. Seine Schriften: Walter von der Vogelweide, Der Mythus von Thor, sowie vor allem die bedeutende Sammlung von Volksliedern sichern Uhland für immer einen Platz in der deutschen Sprachforschung. Keiner vor ihm und nach ihm hat für das deutsche Volkslied so viel geleistet, keiner ist so tief in das Wesen des deutschen Volkslieds eingedrungen wie Uhland. Seine Schriften sind eine leider wenig bekannte, aber auch heute noch nicht erschöpfte Quelle zur Kenntnis des deutschen Volkslieds. Die wissenschaftliche Betätigung ersetzte Uhland schließlich die dichterische Hervorbringung. „Zweierlei hatte das Schicksal in ihn gelegt: den Keim zum bedeutenden Dichter und den zum großen Forscher. Die Betrachtung der Entwicklung seines inneren Lebens zeigt, wie im Beginn der dichterische Keim sich in ganz erstaunlicher Frühreife entfaltete, wie dann aber zeitig auch der Forschertrieb sich regte und wie weiterhin beide Triebe Seite an Seite emporstrebten: zwei Bäumen vergleichbar, die, nebeneinander wurzelnd, ihre Äste kreuzen. Allein auf die Dauer erwies sich der gemeinsame Boden, in dem sie beide standen, dem einen ergiebiger als dem anderen; der Forschertrieb entzog schließlich dem poetischen Trieb die Kraft und breitete schattend seine Zweige über ihn aus."

Friedrich Rückert

„Geist genug und Gefühl in hundert einzelnen Liedern
Streu' ich wie Duft im Wind, oder wie Perlen im Gras;
Hätt' ich in Einem Gebild es vereinigen können, ich wär' ein
Ganzer Dichter, ich bin jetzt ein zersplitterter nur."

Rückert teilte mit den Romantikern das Streben, das Fremdländische sich anzueignen und das Wohlgefallen an den verschiedensten poetischen Formen und Tonarten. Er war hauptsächlich Gefühls- und Lehrdichter, ein tiefer, sprachgewaltiger Poet, dessen Gebiet von dem stillen Liebes- und Familienglück bis zu dem großen Gottesgedanken in Natur und Menschenseele reichte. In anderer Weise als die vorangehenden Dichter bildete er unser Schrifttum unabhängig von den Klassikern weiter; er übertraf Schlegel, Uhland und Eichendorff an Vielseitigkeit, Hölderlin und Novalis an Weisheit. Dennoch ist Rückert dem deutschen Volk nur wenig bekannt, und undeutlich nur sind die Umrisse, in denen seine Gestalt selbst vor dem Gebildeten steht. Das kommt daher, daß Rückert unendlich viel, aber dieses sehr ungesichtet hinterlassen hat.

Friedrich Rückert wurde 1788 in der reichsbürgerlichen Ackerstadt Schweinfurt am Main geboren. Nach der schönsten Kinderzeit, die er in dem prächtigen Oberlauringen zubrachte, genoß er den Gymnasialunterricht in Schweinfurt und studierte in Würzburg und Heidelberg. 1811 trat Rückert als Privatdozent der Philologie in Jena auf; bald versenkte er sich in einsames Dichten und Studieren, bald durchzog er als wandernder Sänger Mainland und Franken.

1817 wallfahrtete er nach Italien, das auch für ihn ein Land der Sehnsucht war, und lebte sich im folgenden Jahr in Wien unter Hammer-Purgstall, dem Kenner der morgenländischen Literatur, in die persische Sprache ein. Diese Anregung war von entscheidender Bedeutung. Von 1820 bis 1826 nahm Rückert seinen Wohnsitz in Koburg und war dort mit persischen, arabischen und Sanskritstudien beschäftigt. 1826 wurde Rückert Professor der morgenländischen Sprachen in Erlangen. Die Erlanger Zeit 1826 bis 1840 war die fruchtbarste in Rückerts reicher Dichter- und Gelehrtentätigkeit. Nach Friedrich Wilhelms des Vierten Thronbesteigung 1840 wurde Rückert als Professor der orientalischen Sprachen nach Berlin berufen; doch war er stets froh, wenn er im Sommer der „staubigen Residenz" den Rücken kehren und nach seinem lieblichen Gute Neuseß bei Koburg zurückkehren konnte, wo ihm jede Blume, jeder Strauch vertraut war. Natur und Familie bildeten die beiden Pole seines Gemütslebens. Kurz vor der Revolution 1848 verließ der Dichter Berlin für immer. Seinen Arbeiten hingegeben, im traulichen Kreise der Familie, wanderfroh, bis zuletzt frisch und schöpferisch, starb der an Goethes Vielseitigkeit mahnende „Alte von Neuseß" im Jahr 1866.

Jugendgedichte. Fünf Märlein 1813 (vom Büblein, das überall mitgenommen hat sein wollen; vom Bäumlein, das andre Blätter hat gewollt; vom Bäumlein, das spazieren ging; der Spielmann; das Männlein in der Gans).

Deutsche Gedichte von Freimund Reimar (Geharnischte Sonette, Kriegerische Spott- und Ehrenlieder) 1814.

Bausteine. Parabel (Es ging ein Mann im Syrerland, führt' ein Kamel am Halfterband), Chidher (Chidher, der ewig junge, sprach), Der betrogene Teufel (Die Araber hatten ihr Feld bestellt), Abendlied (Ich stand auf Berges Halde, als heim die Sonne ging), Adventlied (Dein König kommt in niedern Hüllen), Des fremden Kindes heil'ger Christ (Es läuft ein fremdes Kind am Abend vor Weihnachten), Lüfteleben (Wär' ich die Luft, um die Flügel zu schlagen), Angereihte Perlen.

Zeitgedichte. Die Gräber zu Ottensen (Zu Ottensen auf der Wiese ist eine gemeinsame Gruft), Barbarossa (Der alte Barbarosse, der Kaiser Friederich), Die drei Gesellen (Es waren drei Gesellen, die stritten widern Feind), Die Straßburger Tanne (Bei Straßburg eine Tanne, im Bergforst alt und groß), Magdeburg (O Magdeburg du starke, des Reiches fester Halt), Die Gottesmauer (O Mutter, wie stürmen die Flocken vom Himmel), Sieben Blücherlieder (Als Blücher auf dem Feld der Schlacht gewaltig disputieret).

Agnes' Totenfeier. Italienische Gedichte (Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit, klingt ein Lied mir immerdar).

Liebesfrühling (1821). Du meine Seele, du mein Herz, du meine Wonne, du mein Schmerz — Der Himmel hat eine Träne geweint, die hat sich im Meer zu verlieren gemeint — Er ist gekommen in Sturm und Regen.

Kindertotenlieder. Ich hatte dich lieb, mein Töchterlein, und nun ich dich habe begraben — Du bist vergangen, eh' ich's gedacht, wie eine Blum' verblüht über Nacht.

Haus- und Jahreslieder. (Die bisher aufgezählten Gedichte sind vereinigt in den Gesammelten Gedichten 1834 bis 1838.)

Die Weisheit des Bramanen, ein Lehrgedicht in Bruchstücken 1836 bis 1839 (6 Bändchen).

Freie Nachdichtungen. Gasele des Dschellaleddin Rumi. — Östliche Rosen (Nachdichtungen des persischen Dichters Hafis). — Die Makamen des Hariri. — Nal und Damajanti, eine indische Geschichte. — Schi-King, chinesisches Liederbuch. — Rostem und Suhrab, eine persische Heldengeschichte. — Das Leben Jesu, eine Evangelienharmonie in gebundener Rede. — Hamasa oder die ältesten arabischen Volkslieder.

Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannsohnes.

Will man eines Dichters Persönlichkeit verstehen, so muß man sie zuerst lieben lernen. Dies geschieht bei Rückert nicht in seinen großen Gedankendichtungen, nach denen man gewöhnlich zuerst greift, sondern in den vielen kleinen Liedern und Gedichten, die in der Welt der Familie und des Hauses eine entzückende Poesie enthüllen. Rückert ist als Dichter des deutschen Hauses freilich so gut wie unbekannt. Für sein dreijähriges Schwesterchen schrieb der junge Dichter die fünf Märlein zum Einschläfern, die seitdem so oft wiedererzählt worden sind. Rückert hat hier tiefe Blicke in die Kinderseele getan. Eine fröh-

liche Kinderzeit lag eben erst hinter ihm. Auch später blieb Rückerts Dichtung rein und kindlich bei allem Reichtum des Wissens, über den der Dichter verfügte. In den Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannsohnes braust die wildschöne Lust seiner Knabenjahre: wir sehen und hören, wir erleben es innerlich mit, wie der körperlich und geistig alle Altersgenossen überragende Knabe Käfer, Vogeleier, Schneckenhäuser und andere Seltenheiten sammelt; wie er mit dem Vater nach dem Kloster Bildhausen wandert; wie er in der Knabenschar des Dorfes als König waltet. Allmählich ward Rückert vom Leben und von seinen Studien dahin und dorthin geführt; seine inneren Kämpfe spiegelten sich in der Totenklage um Agnes (46 Sonette) und in den Gedichten an Amaryllis (70 Sonette). Rückert war kaum aus Italien wiedergekehrt, wo die italienischen Gedichte entstanden waren, als ihm im Sommer 1821 der Liebesfrühling mit Luise Wiethaus-Fischer in Koburg erblühte, den er herrlich besang. Die Gedichte, ungefähr 300 an der Zahl, sind in fünf Sträuße und eine Nachlese geordnet: Erwacht, geschieden, gemieden, entfremdet, wiedergewonnen und verbunden. Seit Goethe hatte die deutsche Lyrik nichts so Herzliches, so Zartes und Inniges in Liebeseinfalt und sonniger Klarheit hervorgebracht. Für die Echtheit der dargestellten Empfindungen spricht es, daß Rückert noch nach 25 Jahren sagen durfte, sein Liebesfrühling stehe innerlich noch in derselben Blüte wie damals, als er die Lieder dichtete. Daran reihen sich die zahllosen Gedichte, die das Familienleben des Dichters besingen. Rückert ist der fruchtbarste Gelegenheitsdichter, den wir in unserer Literatur haben. Ihm verwandelte sich, bei seiner erstaunlichen Leichtigkeit und Fertigkeit zu dichten schlechthin alles in poetische Form, nicht immer freilich in poetischen Gehalt; besonders im Alter lief manche Reimerei unter. Zu den schönsten häuslichen Liedern gehören die erschütternden Kindertotenlieder, die der Dichter bei Lebzeiten nicht vollständig veröffentlichte, sondern wie einen kostbaren Schatz für sich allein behielt. In ihnen klagt er um zwei 1833 ihm entrissene teure Kinder. Diese Kindertotenlieder gehören wie der Liebesfrühling zu Rückerts der Unsterblichkeit würdigen Gedichten. Sie sind ganz und gar von Hoffen und Zagen, von wehmütigem Schmerz um die entschlafenen Lieblinge erfüllt. Auch Rückerts religiöser Gedichte sei hier gedacht, so des Adventsliedes: Dein König kommt in niedern Hüllen und des herzergreifenden Gedichtes: Des fremden Kindes heil'ger Christ.

Blicken wir über den häuslichen Gesichtskreis hinaus, so sehen wir in Rückert den Dichter der Natur. Auf der grünen Flur, im Hag, in den fruchtbaren Gefilden Frankens belauscht er das stille Leben und Weben der Natur in allen Zeiten des Jahres. Charakteristisch offenbarte sich Rückert auch als Zeitdichter. Seine geharnischten Sonette, deren wir an früherer Stelle schon gedacht haben, waren das formenschönste Werk aus der Zeit der Befreiungskriege. In allen seinen Dichtungen war Rückert unendlich reich an Gedanken und Empfindungen, er wendet sich stets den höchsten Aufgaben der Poesie zu, und sein Charakter gereichte auch in den trübsten Zeiten seinem Vaterland zum edelsten Ruhm. Rückert war eine völlig geschlossene harmonische Persönlichkeit, die die Kunst nicht um der Kunst willen pflegte, sondern für die Leben und Dichten dasselbe war. Die Zartheit seiner Empfindung, der feine geistige Duft, die sprachsichere vieltönige Kunst des Ausdrucks war in allen Stücken bewundernswert; aber es läßt

sich nicht leugnen, daß Rückert den hinreißenden Gefühlsausdruck des reinen Lyrikers nur selten findet. Dies Überwiegen des betrachtenden Moments machte Rückert zu einem Lehrdichter. Sein größtes lehrhaftes Gedicht ist die Weisheit des Bramanen. Die Dichtung ist in Alexandrinern geschrieben, dem bekannten sechsfüßigen klassischen Vers der Franzosen, dem seit Klopstock und Schiller alles mögliche Schlimme nachgesagt wird. In Wahrheit atmete der Vers bei Rückert Ruhe, Einfachheit und Größe. Die Weisheit des Bramanen setzte sich aus mehr als tausend Sprüchen, Epigrammen, Gleichnissen, Parabeln, Fabeln und Erzählungen zusammen. Sie gliedert sich in zwölf Gruppen, z. B. Einkehr, Stimmung, Kampf, Schule, Leben; der strenge Gang eines Lehrgedichtes älteren Stiles wird vermieden. Man steht am Anfang wie am Ende mitten in der Dichtung und vermag überall aus einem Meer von Gedanken zu schöpfen. Der Dichter selbst ist der weise Bramane; er hält in dem Gedicht eine Art Selbstgespräch über Religion, Gott, Unsterblichkeit, Philosophie, Natur, Kunst, Leben, Poesie, Erziehung usw. Die Weisheit des Bramanen gipfelt in der Lehre von der göttlichen Beschaulichkeit: Gott lebt in allen Wesen und es ist das Ziel des Menschengeistes, der sich von Gott entfremdet hat, den Urgeist wiederzufinden, indem er ihn erkennt und liebt. Wem das gelungen, der ist über Lust und Leid, über Reichtum und Armut, über allen Wechsel der Dinge erhaben, in allem sieht er nur ein Mittel zu höherem Zweck. Das köstliche Buch zeigt wohl eine persische oder indische Einkleidung, doch die Weltanschauung darin ist modern.

In seinen Übersetzungen überflog Rückert alle Grenzen, die bisher einem Dichter gezogen worden waren. Er erblickte in den mannigfaltigen Sprachen der Erde keine einzelnen Werkzeuge, sondern bloß Dialekte einer einzigen allgemeinen Weltsprache; er sah wie Herder die Poesie als eine Weltgabe an, die allen Völkern verliehen ist; die einzelnen Literaturen betrachtete er als Bruchstücke einer großen Weltliteratur, ja er ging noch weiter: er wollte durch die Weltpoesie eine Weltversöhnung anbahnen, indem er zeigte, wie der Geist des Herrn, der in verschiedenen Zungen redet, doch alle Völker durchdrungen hat. Sich selbst verglich der dichterische Übersetzer fremder Meisterwerke mit einem Schöpfrad, das fremdes Wasser aus dem Flusse hebt und auf die Wiese gießt: sein ist nur die Mühe, anderen gehört der Genuß, aber die Flur lacht in fröhlichem Grün. Mit Recht durfte sich Rückert rühmen, daß ihm jede Sprache lebe, welche Menschen reden. Er war nicht nur des Griechischen, Lateinischen, der modernen und slavischen Sprachen Meister, sondern er hatte sich auch des Persischen derart bemächtigt, daß er persisch dichten konnte; er sang die Lieder der Araber nach und bewältigte das Sanskrit, die heilige Sprache der Inder, dazu beherrschte er noch das Kurdische, Armenische, Afghanische, die Sprache der Zendavesta, das Malaiische, Türkische und Koptische, die Berbersprache, das Albanische, Littauische und Finnische, endlich das Syrische, Chaldäische und Hebräische. Was die orientalischen Nachdichtungen Rückerts betrifft, so übertrug er aus dem Persischen 71 Gasele des Dschellaleddin Rumi. Das Gasel besteht aus beliebig viel zweizeiligen Strophen, von denen jedesmal die zweite Zeile den gleichen Reim oder den gleichen kurzen Satz aufweist, so daß dieser also immer wiederholt wird. Rückert führte das Gasel in die deutsche Literatur ein. Lieder des persischen Dichters Hafis dichtete Rückert in den Östlichen Rosen frei nach, doch macht dieses Werk einen

schwächlichen Eindruck. Außerdem übersetzte Rückert aus dem Königsbuch (Schanameh) des persischen Dichters Firdusi den gewaltigen Abschnitt Rostem und Suhrab, der u. a. auch die ans Hildebrandslied gemahnende Schilderung des Kampfes zwischen Vater und Sohn enthält. Dem Indischen bildete Rückert das Epos Nal und Damajanti nach, einen Teil des indischen Heldengedichtes Mahabharata. Nal und Damajanti ist wohl die lieblichste Nachdichtung Rückerts, eine Art indische Odyssee, in der die in allen Leiden unerschütterliche Liebe der Königin Damajanti zu ihrem Gatten geschildert wird. Aus dem Arabischen übersetzte Rückert in freiester und die kühnsten Wortbildungen gebrauchender Weise 43 Makamen des Hariri. Makamen nennt der Araber ernste und spaßhafte Wortspiele, Rätsel, spitzfindige bilderreiche Unterredungen. Endlich bearbeitete Rückert auch nach einer lateinischen Übersetzung das Schi-King, ein reichhaltiges poesievolles Liederbuch der Chinesen.

Zeigte sich Rückert in dieser Übersetzungstätigkeit von dem weltbürgerlichen Zuge seiner Generation ergriffen, so war er doch seinem ganzen Wesen nach ein echter Deutscher aus fränkischem Geblüt. Er vereinte Tiefsinn und kindliche Reinheit, er war ein abgesagter Feind aller Gefühlsseligkeit und Verschwommenheit. Die eigentümliche Verbindung von dichtender und denkender Kraft machte ihn zu dem hervorragendsten in der Reihe der älteren Übersetzer unserer Literatur und zu dem größten Lehrdichter deutscher Sprache.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Zacharias Werner

Zacharias Werner kam bis an die Grenze, wo sich romantische Kunstweise und volles dramatisches Leben miteinander hätten verbinden können. Er besaß ein ungewöhnlich starkes Bühnentalent, und er war, in gleicher Weise wie Grillparzer, viel zu bedeutend, als daß er als Schicksalsdramatiker abgetan werden dürfte. Das Gefühl, daß es sich bei Werner um eine außergewöhnliche Begabung handle, war bei den Zeitgenossen fast allgemein. Schiller faßte für Werners Talent Interesse, als er dessen Erstlingswerk Die Söhne des Tals gelesen hatte; Goethe fand den Dichter wunderlich bedeutend und interessant und führte zwei seiner Stücke in Weimar auf, bis endlich Werners „schiefe Religiosität“ ihm gründlich mißfiel. Grillparzer meinte sogar, Werner sei der Berufene gewesen, um der dritte große dramatische Dichter der deutschen Bühne zu werden. Durch eigene wie durch fremde Schuld gingen Werners herrliche Anlagen zu Grunde.

Jugend. Zacharias Werner wurde 1768 in Königsberg als Protestant geboren. Es ging ihm ähnlich wie Grillparzer, der einen verschlossenen strengen Vater und eine nervös belastete Mutter hatte; auch Werners Mutter endete später in dem religiösen Wahn, die Mutter Gottes zu sein und den Heiland der Welt geboren zu haben. Sicher stammten von ihr die verhängnisvollen nervösen Anlagen des Sohnes. Die verkehrte Erziehung der Mutter tat das übrige; sie hielt auf äußere Andachtsübungen, ließ aber den Leidenschaften des Sohnes die Zügel schießen. Früh lernte er das Theater kennen. Theater und Kirche waren für den Knaben bald dasselbe. Werner studierte in Königsberg die Rechte. Als junger Mensch heiratete er nach zügellosem Leben eine verächtliche Person, kaufte ein Gut, erfuhr,

daß sie ihn hintergehe und ließ sich von ihr scheiden. Er schloß ebenso leichtsinnig eine zweite Ehe, die ebenfalls auseinanderging. Er ward wiederum frei, verheiratete sich diesmal mit einem polnischen Schneidermädchen, das er nur einmal auf der Straße gesehen hatte und das nicht einmal deutsch sprach, während Werner kein Polnisch verstand. Diesmal hatte die Frau den Wunsch, sich scheiden zu lassen (1808). „Bei diesem Leben ist gleichwohl in seinen Gedichten Religion und Glaube sein drittes Wort." Unter Religion ist schon der Katholizismus zu verstehen. Sinnlichkeit und Frömmlertum gingen Hand in Hand.

Sturm und Drang. 1802 steht Werner bereits unter romantischem Einfluß: Jakob Böhme, Tieck, Wackenroder und Schleiermacher waren namentlich auf ihn von Einfluß. Nur kurze Zeit füllte Werner ein Staatsamt in preußischen Diensten aus. Bei jedem Mäcen bettelte er um ein Jahresgehalt, angeblich, um der dramatischen Poesie leben zu können, in Wirklichkeit, um der Trägheit und Liederlichkeit zu frönen. Zach. Werner war ein Mensch, der von allen Seiten der Stützen bedurfte, der selbst aber niemand stützen wollte. Seine ausschweifende Lebensart begleitete er mit beständigen Gewissensbissen. Von 1801 bis 1804 lebte Werner in Königsberg am Krankenbett seiner Mutter; 1804 fleht er um ein Amt mit wenig Arbeit und gutem Auskommen: es gelte die Rettung der letzten Reste eines verunglückten Künstlerlebens. Er hatte große Pläne; er dachte an nichts geringeres, als nach Schillers Tod dessen Stellung auf dem deutschen Theater einzunehmen und die romantische Kunstlehre auf die Bühne zu verpflanzen. Doch kam er davon bald wieder ab. Nach seiner dritten Scheidung fühlte er sich schrecklich einsam, er faßte den Entschluß, sich einem heiligen Zwecke zu widmen: „Gottes Winke will ich folgen und seinem Rufe, der jetzt laut zu mir spricht. Seelen will ich ihm gewinnen; sie sollen mir Vater, Mutter und Frau sein."

Die Pilgerschaft nach dem Frieden. 1806, als er Martin Luther oder Die Weihe der Kraft geschrieben hatte, ging er auf Reisen. Er hielt sich in Wien auf, begab sich dann, wie Ricarda Huch sagt, „auf Pilgerschaft, als deren höchste Ziele Weimar und Rom ihm unbewußt vorschwebten, zwischen denen er im wirklichen und bildlichen Sinne hin und her schwankte." Er nannte sich selbst wegen seiner Pilgerschaft den ewigen Juden, den eitlen Zeitvergeuder. Mit seiner Intelligenz wirkt er stark auf die Vornehmen. Bald ist er der sündige Mensch, bald der erhabene Priester; in Weimar 1807, wo er von Goethe wohl aufgenommen wurde, war er mittags in der sublimen Gesellschaft der Herzogin Luise und Wielands und abends in einem gewöhnlichen Tanzlokal. Dieser Gegensatz zieht sich auch durch seine Tagebücher und Gedichte. In Coppet blieb er längere Zeit bei Frau von Stael.

Der Konvertit. Am Gründonnerstag 1810 trat er in Rom zur katholischen Kirche über. Ein öffentliches Sündenbekenntnis abzulegen, wagte er nicht, „denn die Aufdeckung einer Pestgrube kann der Gesundheit der Herumstehenden noch Unangesteckten gefährlich sein." Er übertreibt nun in Rom die Ausübung der kirchlichen Vorschriften, er schwärmt für den schönen Geist des Jesuitismus, er verdient sich den Beinamen il santo Wernero. Der Dreimalgeschiedene will die Priesterweihen erlangen, er studiert katholische Theologie, erlangt endlich auch den Dispens des Papstes, wird im Januar 1814 im Seminar zu Aschaffenburg aufgenommen und zum katholischen Priester geweiht, doch die alte Hast und Unruhe, die keinen Frieden aufkommen läßt, bleibt. Im August 1814 zog es ihn wieder nach Wien. Die Kirche hatte einen Widerruf seiner Irrtümer von Werner gefordert, und mehr als sie verlangte, hatte er in dem Gedicht: Die Weihe der Unkraft getan. Öffentlich wirkte er in Wien als Bekehrer. Während des Wiener Kongresses hielt er vor der glänzenden, von Fest zu Fest eilenden Versammlung in der Augustinerkirche fantastische Predigten, die eine Modeberühmtheit wurden und an die Kapuzinerpredigten Abrahams a Santa Clara erinnerten. 1821 ward er Novize bei den Redemptoristen. Er fand auch bei ihnen keine Ruhe. Er fühlte „eine über alle Beschreibung gehende, aller Lebenslust, alles Lebensmutes und alles Lebenstrostes von innen und außen gänzlich entblößte gräßliche Apathie seines einsamen, öden, verlassenen, mitternächtlichen Herzens." Vor dem letzten Schritt, dem Eintritt in ein Kloster, hielt ihn unvertilgbare Achtung, ja Verehrung alles rein Menschlichen — „der in ihm lebende Rest von Goethe" — ab. Im Predigen verzehrte er seine letzte Kraft. Er starb 1823 in Wien.

Dramatische Werke: Die Söhne des Tals, erster Teil: Die Templer auf Cypern 1803, zweiter Teil: Die Kreuzesbrüder 1804, je sechs Akte umfassend. Das Kreuz an

der Ostsee 1806. Martin Luther oder Die Weihe der Kraft, historisches Schauspiel in fünf Akten 1807. Attila 1808. Wanda, aufgeführt 1808. Der vierundzwanzigste Februar, aufgeführt 1809. Die Mutter der Makkabäer, 1816 geschrieben, 1820 erschienen.

Didaktisches Gedicht: Die Weihe der Unkraft 1813.

Tagebücher.

Die Hauptschaffenszeit Werners fiel in die Jahre 1803 bis 1810. Wohl durfte man an sein Erstlingswerk: Die Söhne des Tals hohe Erwartungen knüpfen. Das Kreuz an der Ostsee war auf 2 Teile angelegt; nur der erste Teil, die Brautnacht, ist erschienen. Wahrscheinlich ist auch der zweite Teil vollendet, aber nicht gedruckt worden. Werner besaß Bühnenkenntnis und dramatisches Blut. Selbst die schwere Kunst, mächtige Volksszenen dramatisch aufzubauen, war ihm gegeben, wie die Massenszenen in den Templern und der Reichstagsakt in Martin Luther beweisen. Er selbst zerstörte die Wirkung der Söhne des Tals durch seltsame, angeblich mystische Zutaten, die er vergebens durch höhere Zweckgedanken zu rechtfertigen suchte. Zacharias Werners Hauptwerk ist dichterisch wie gedanklich Die Weihe der Kraft. Es ist ein sonderbares Stück; anscheinend handelt es sich um eine Verherrlichung Luthers, in Wirklichkeit war es eine Verherrlichung der römischen Kirche. Luther ist der Wiederhersteller des echten Katholizismus, er macht den Eindruck eines katholischen Heiligen, der dem Blitz gebietet und Wunderkräfte in seinem Blick besitzt. Auch Katharina von Bora ist eine katholisch-romantische Heilige im Stil von Tiecks heiliger Genoveva. Je mehr das Stück vorschreitet, desto mehr versinkt es in Verschwommenheit und Symbolik. Die beiden rätselhaftesten Gestalten sind ein romantisches Liebespaar: Theobald, Luthers Famulus im Alter von 15 Jahren, und Therese, Katharinas Pflegetochter im Alter von 9 Jahren. Theobald soll die Kunst, Therese den Glauben vorstellen. Einflüsse von Novalis' Romantik sind hier deutlich zu erkennen. Daneben zeigt das Stück eine Begabung für dramatischen Szenenbau und theatralische Massenwirkung, die Staunen hervorruft. In einem Bergwerk beginnt das Stück. Es soll bedeuten, daß die Reformation schon in die Tiefe der Erde gedrungen ist. Luther verbrennt die Bannbulle; die Fürsten ziehen zum Reichstag auf (die Fürsten sind ungemein knapp und wirkungsvoll gezeichnet), jeder Fürst ruft ein Wort der Warnung, und Luthers Anhänger antworten mit einem Lied; der Reichstagsakt selbst ist ein Werk von mächtiger Steigerung; die Handlung nimmt nun einen romantischen Verlauf, an der Leiche Theresens wird ein Requiem gesungen, Engel erscheinen Luther und Theobald; Bergleute schließen mit einem Chor das Drama. Hohe Schönheiten stehen neben spielerischen Abgeschmacktheiten, prachtvolle dramatische Szenen neben süßlichen und verworrenen. Als Werner katholisch geworden war, nahm er in der Weihe der Unkraft, einem poetisch völlig wertlosen Lehrgedicht, alles zurück, was er gegen Rom und die römische Kirche Frevelhaftes geschrieben hatte. Es war tatsächlich die Weihe der Ohnmacht: der Starke ist nichts, nur der Herr ist in dem Schwachen mächtig. Damit verband sich eine Aufforderung zum Befreiungskampf, „ein wahres Gemengsel von Nibelungen, Kirchenvätern, Evangelium, Dante, Friedrich Schlegel . . . ein Extrakt von Hochmut, Eitelkeit und Verwirrung." Werner starb wie Brentano nach seiner Bekehrung für die Dichtung ab.

Werner ist auch der Verfasser der Schicksalstragödie: Der vierundzwanzigste Februar. Wie bei Grillparzer die Ahnfrau, so ist auch bei Werner der 24. Februar nur ein Nebenwerk.

Der vierundzwanzigste Februar. Zacharias Werner war 1808 auf dem Gemmi in ein einsames Alpengasthaus gekommen, wo er eine grausige Geschichte von einem Vater erzählen hörte, der sein eigenes Kind erdolcht hatte. Daraus entstand folgendes Drama:

Im schweizer Hochgebirge, das winterlich tief verschneit ist, lebt der Wirt Kunz Kuruth. Elend und Mangel grinsen aus jedem Winkel des verfallenen Hauses, und am nächsten Morgen will der harte Gläubiger auch das Letzte wegpfänden lassen. Dieses Unglück erscheint als Folge eines alten Fluches. Kuruth hatte gegen den Willen seines Vaters geheiratet. Als der Vater eines Tages die Schwiegertochter mißhandelte, hatte Kuruth das Messer nach dem Vater geschleudert, doch ohne ihn zu treffen. Der Vater aber hatte das Ehepaar verflucht (24. Februar). Das erste Kind ist ein Knabe; es hat ein furchtbares Muttermal an sich und schneidet im Spiel seiner jüngeren Schwester den Hals durch (24. Februar). Jetzt verflucht Kuruth wieder seinen Sohn. Dieser flieht und läßt über 20 Jahre nichts von sich hören. Da kommt (24. Februar) ein Wanderer und bittet um Nachtquartier. Es ist der verschollene Sohn, Kurt, der in der Fremde ein reicher Mann geworden ist. Die Eltern erkennen ihn nicht; sein Geld reizt die Habsucht Kuruths, der sich dadurch aus seiner bedrängten Lage retten will, und er tötet ihn mit demselben Messer, mit dem alle Untaten in der Familie geschehen sind (24. Februar). Sterbend gibt sich Kurt zu erkennen und verzeiht dem Vater. Kuruth aber übergibt sich selbst dem Blutgericht. — Der Dichter hatte den 24. Februar als Schicksalstag seines Dramas gewählt, weil an diesem Tag seine Mutter, die er zärtlich liebte, gestorben war.

Das Schicksalsdrama

Das Schicksalsdrama war in der Zeit begründet. Napoleon der Erste führte als eines seiner Lieblingsworte das Wort Schicksal im Munde. Er erschien, als er auf der Höhe seiner Macht stand, sich selbst und den Völkern, die er unterworfen, als der Erfüller eines höheren Willens. Die geheimnisvolle Macht des Korsen, die über Fürsten und Völkern schwebte, schwand 1815; doch ein neues Schicksal kam: die heilige Allianz, die Verbrüderung von Preußen, Östreich und Rußland und später auch von England zur Unterdrückung aller freiheitlichen Bestrebungen der Völker. Die Politik der heiligen Allianz zermalmte mit teuflischer Grausamkeit die Hoffnung des deutschen Volkes auf Einigung und Freiheit: all die großen Opfer an Gut und Blut schienen umsonst gebracht zu sein, kein Wunder, wenn man an die Macht eines unabänderlichen Schicksals glaubte. Daß die Schicksalstragödie keine poetische Erfindung eines einzelnen war, sondern aus dem ganzen Zeitwesen mit Notwendigkeit hervorging, sehen wir aus der Verschiedenartigkeit der Dichter, bei denen sich von 1797 bis 1803 die Anfänge des Schicksalsdramas zeigen. Tieck schrieb zwei der frühesten dieser den freien Willen des Menschen verneinenden Trauerspiele, nämlich Karl von Berneck und Abschied (beide 1797); auch in dem schönen Waldeinsamkeitsmärchen Der blonde Eckbert ist alles vom Schicksal vorherbestimmt. Schiller gestaltete die Idee der Nemesis nach griechischem Begriff und mit edlem Maß im Wallenstein 1799 und in der Jungfrau von Orleans 1801, stärker in der Braut von Messina 1803, die man übertreibend das erste Schicksalsdrama genannt hat.

Die Schicksalstragödie bot alle den Romantikern zugänglichen Mittel auf, um Grausen zu erregen, sie trug mehr melodramatische und kriminalistische als poetische Züge. In ihr gab es keine handelnden Personen, sondern das Schicksal allein handelte, und zwar ebenso martervoll wie willkürlich; die Menschen waren für das boshaft kleinliche Fatum bloß dazu da, um gequält und endlich zermalmt zu werden. Nichts Geistloseres als dieses Schicksal: die Weissagung einer Zigeunerin, der man einen Gulden als Lohn verweigert hat, der sittlich wertlose Fluch eines verliebten und oft selbst mit Schuld beladenen Ahnherrn vernichtet das Glück und die Willensfreiheit der Söhne und Enkel; an einem bestimmten Tag, an einem 24. oder 29. Februar zwingt das Schicksal die Fluchbeladenen, das Liebste zu töten, das sie besitzen: den Vater, die Geliebte, den Gatten, den eigenen Sohn. Düstere, weltentlegene, waldumgebene Schlösser bilden den Schauplatz. Grausen wohnt in ihren Mauern. Die Schicksalsdramatiker bemühten sich, durch theatralische oder andere äußere Mittel den wüsten Knäuel von Verbrechen, Wahnsinn und Aberglauben, den sie zu einem Drama verschlangen, eindrucksvoll zu gestalten. In ernsten, vierfüßigen spanischen Trochäen rauscht die Sprache dahin. Verklingende Laute durchziehen die weiten Hallen und Säle der verfallenen Schlösser; matte Ampeln gießen ihr Licht über schreckensbleiche Gesichter; aus erblindeten Spiegeln treten Geister heraus, den Kopf unter dem Arm; die Donner grollen und die Blitze zucken, und während aus einer Kapelle der Nonnen silberner Gesang herübertönt, stößt sich der Held den Dolch in die Brust. Und nirgends ein Lichtblick, nirgends eine Rettung aus solchen Greueln! Dumpf und stumpf fügen sich die Fluchbeladenen ins Unvermeidliche. Das Schicksalsdrama erniedrigt den Menschen zur Maschine. Wenn das Verhängnis zu Zeiten zu schlummern scheint, so lauern gewiß der Brudermord, der Vatermord, die Blutschande, der Selbstmord in unmittelbarer Nähe. Von eigentlich poetischen Wirkungen vermag man bei derartigen Werken nicht zu sprechen. Die Schicksalsstücke brauchten regelmäßig eine große Exposition, die oft nicht ohne technisches Geschick aufgebaut war; im übrigen glichen die Dramen, die ja nur die Katastrophen brachten, großen greuelvollen Schlußakten.

Eine Weiterbildung der Schicksalsidee mußte für die Romantiker um so näher liegen, als sie ja gerade die Erzeugung einer ahnungsvollen bangen Stimmung mit vollendeter Kunst erstrebten. Nicht ohne Einfluß blieb auch das Studium Calderons und der anderen spanischen Dramatiker, bei denen die Schicksalsidee in katholischer Färbung vorhanden ist. So ging denn Zacharias Werner bloß einen Schritt weiter, als er sein bekanntes Drama Der vierundzwanzigste Februar schuf. Es wurde von Goethe 1809 mit Erfolg aufgeführt, übte aber seine volle Wirkung erst in der dumpfen Zeit der Reaktion nach den Befreiungskriegen; es war das erste wirkliche und oft nachgeahmte Schicksalsdrama. Es folgten von Müllner: Der neunundzwanzigste Februar 1812, Die Schuld, aufgeführt 1813, und Die Albaneserin 1820. Von Müllners 29. Februar gibt es 2 Fassungen. Im Jahr 1815 arbeitete Müllner das Stück um, tilgte das Motiv der Blutschande und gab ihm einen versöhnlichen Schluß. So durchaus verschiedene Beurteiler wie Iffland, Matthisson und Goethe waren von Müllners Schicksalsdrama begeistert. In beschränktem Sinn gehört auch Grillparzers Ahnfrau

1817 in die Nähe der Schicksalsdramen. Ernst Houwald betonte in den Schauspielen: Das Bild, Der Leuchtturm, Fluch und Segen (1821 ff.) mehr das Rührende als das Vorherbestimmte.

Als notwendige, berechtigte Gegenwirkung entstanden später eine Reihe satirischer Stücke, die im Titel schon den Spott erkennen lassen, so Der Rührlöffel oder Die Burg des Schreckens 1818, Der Schicksalsstrumpf von Castelli 1818, Die verhängnisvolle Gabel von Platen 1826, Die Schicksalswanne 1827. Aber ganz sind damit die Spuren des Schicksalsdramas nicht aus unserer Literatur geschwunden. Sie finden sich bei Otto Ludwig im Erbförster, ja noch bei Hauptmann im Fuhrmann Henschel, auffallend häufig besonders in bäuerlichen Dramen, aber auch noch viel später in den weich-pessimistischen Stücken von Beer-Hofmann (Graf von Charolais), Arthur Schnitzler, Hofmannsthal und dem flämischen Dichter Maeterlinck (Prinzessin Maleine, Pelleas und Melisande).

Johann Peter Hebel

Der mächtig anschwellenden, schließlich aber ins Spielerische, Platte, Überlebte und Kränkliche verfallenden romantischen Bewegung trat die mundartliche, gesunde, bewußt volkstümliche Richtung (Hebel, Usteri) entgegen.

Der Dialekt war den Romantikern ein Greuel; schon aus Bildungsstolz wußten sie nichts damit anzufangen, aber auch der Grundcharakter ihrer Poesie mußte sich dagegen sträuben. Die Dialekte waren außerdem, nicht zum wenigsten durch die in Marmorschönheit glänzenden Werke Goethes und Schillers zurückgedrängt worden und schienen höchstens für spaßige Gelegenheits- und Volksdichtungen erlaubt.

Daß die Mundart das Ursprüngliche, Natürliche darstellt, daß die Schriftsprache das allerdings notwendige, aber erst in schweren, mühseligen Kämpfen errungene gemeinsame Kunstprodukt und Kunstmittel ist; daß daneben die Mundarten als sprachlich gleichberechtigte Erscheinungen weiterbestehen müssen, und daß von ihnen immer wieder eine Verjüngung der sonst verknöchernden oder übertrieben nervös werdenden Schriftsprache ausgeht: das sind Anschauungen, die wir jetzt, nach hundert Jahren geschichtlicher Sprachstudien leicht aussprechen können, die aber damals in solcher Klarheit auch die Romantiker noch nicht hatten, die die Begründer der Germanistik wurden. Da ist es denn herrlich zu sehen, wie wiederum die Natur sich selber hilft und der Theorie um fünfzig bis achtzig Jahre voraus eilt, indem uns die Natur einen J. P. Hebel schenkte.

Der erste bedeutende Dialektdichter des achtzehnten Jahrhunderts war Joh. Heinrich Voß, der den niederdeutschen Dialekt anwendete und in Norddeutschland dafür auch Anklang fand. Von ihm sowie von Matth. Claudius angeregt, setzte Hebel die mundartliche Dichtung fort. Voß konnte nicht der Herzbezwinger sein, der für die mundartliche Dichtung die Bahn brach und ihr allgemeinere Geltung verschaffte. Das war erst einer so sonnigen, in ihrer Kleinheit so völligen und rein naiven Natur wie J. P. Hebel beschieden. Hebel ist in seiner Kleinheit durch und durch echt und daher in gewissem Sinne groß.

Die beiden Dialektdichter Joh. Peter Hebel und Usteri sind die Rückwirkung des schlichten Volksgeistes auf die schwüle, oft so unharmonische, schwär-

merische Poesie der Romantiker. Besonders Hebel ist frisch, natürlich, gesund, anschaulich, von bäuerlicher Einfalt und Schlauheit, dabei von schalkhafter Lehrhaftigkeit wie ein alter Sternseher und Kalendermacher. In entwicklungsgeschichtlicher Beziehung bedeuten Hebel und Usteri die erste Wendung von der Romantik zum Realismus. Vergleicht man Hebel und die Romantiker, so muß man des Wortes von Jakob Grimm gedenken: „Ein Stück hausbacknen Brotes ist besser als der fremde Fladen." Aber hausbacken ist Hebel nur manchmal, meist ist er doch wirklich poetisch.

Johann Peter Hebel wurde 1760 in Basel geboren. Als Sohn armer Webersleute konnte er nur die Dorfschule besuchen, er fand aber Wohltäter, die ihm das Studium der Theologie ermöglichten. Er wurde später Direktor des Gymnasiums in Karlsruhe und Prälat. Hebel starb in Schwetzingen 1826.

Werke: Alemannische Gedichte (1803), darin: Die Wiese, Der Habermus, Das Spinnlein, Das Lied vom Kirschbaum, Der Winter. Der rheinische Hausfreund 1808 bis 1815. Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes 1811.

Die alemannischen Gedichte Hebels begrüßte Goethe mit großer Anerkennung in der Jenaischen Literaturzeitung. Er rühmte den frischen, frohen Blick, mit dem Hebel die Gegenstände der Natur betrachte und die gefällige Neigung zum Sittlich-Belehrenden. Die Mundart Hebels war alemannisch, und zwar der Dialekt, der im südlichen Schwarzwald, an dem Knie, das der Rhein bei Basel bildet, gesprochen wird. Wohl das bekannteste Gedicht Hebels ist Die Wiese. So heißt ein Fluß, der auf dem Feldberg entspringt; Hebel beschreibt das Flüßchen seiner Heimat als junges, heranwachsendes Bauernmädchen, das sich in der Ebene mit dem Rhein vermählt. Das Gedicht vom Habermus ist ein trauliches, von Natursinn und Familienliebe erfülltes Idyll. Während die Mutter den Kindern den Habermus bereitet, schildert sie ihnen das Wachstum des Hafers. Hebel ist volkstümlich naiv in der Darstellung, künstlerisch vollendet in der Form. Ein kräftiges Gemüt, ein fröhlicher Humor und feine, idyllische Naturschilderung waren in diesen mundartlichen Dichtungen vereinigt. Sieben Jahre hindurch gab Hebel den Rheinischen Hausfreund heraus, einen Kalender mit lehrreichen Nachrichten und lustigen Erzählungen. Aus diesem Kalender ist das Schatzkästlein hervorgegangen, eine Sammlung von köstlichen Erzählungen, Märchen, Schnurren, Rätseln, Possen, Liedern, naturwissenschaftlichen und religiösen Betrachtungen. Das Schatzkästlein erinnert an die Schriften des Wandsbecker Boten, des alten Matthias Claudius; es ist in seiner lebendigen und naiven Art, die vortrefflich für den Kleinbürger der damaligen Zeit berechnet war, niemals überboten worden. Später lehnte sich Berthold Auerbach und durch ihn wiederum Rosegger an die volkstümlichen Erzählungen Hebels an.

Nachdem Hebel die Freude an der Mundart in Süddeutschland geweckt hatte, glückte es auch dem Schweizer Johann Martin Usteri (1763 bis 1827) mit seinen in alemannischer Mundart, und zwar im Züricher Deutsch geschriebenen Idyllen größere Anerkennung zu erringen. Er schrieb die Idylle De Vikari. Von seinen Liedern sei genannt: Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht. Auch Usteri war von J. H. Voß angeregt worden, aber er war eine durchaus selbstständige und geschlossene Natur.

Das kleine epische Gedicht De Vikari spielt im Kanton Zürich im Hause eines Landgeistlichen. Dessen Tochter Lisebet soll mit einem ungeliebten und tölpel-

haften Taugenichts namens Kasper verlobt werden. Das Mädchen sträubt sich dagegen, doch um dem Vater ein sorgenfreies Alter zu verschaffen, willigt sie nach einem rührenden Seelenkampfe ein und unterdrückt ihre Liebe zu dem Vikar ihres Vaters. Aber günstige Umstände befreien sie von dem ihr aufgedrungenen Bewerber und ermöglichen ihre Vereinigung mit dem Vikar. Usteri war poetisch lebhafter, vielseitiger und ein schärferer Charakteristiker als Hebel, er war namentlich auch interessanter und realistischer als Voß, doch mangelte ihm Hebels zarte Innigkeit.

Justinus Kerner

Kerner war nicht bloß der älteste, er war auch der bedeutendste der schwäbischen Dichter, soweit die bloße Naturanlage in Frage kam. Uhland selbst fühlte das wohl, doch gelangten Kerners reiche Gaben nicht zur vollen Entfaltung. Gegen die Behauptung, er gehöre zur schwäbischen „Dichterschule", protestierte er ebenso wie Uhland, und zwar mit vollem Recht: Der dunkle Wald, das goldene Ährenmeer, die lichte Matte, die Rebenberge und der blaue Neckar seien die „Schule" der schwäbischen Dichter gewesen.

Justinus Kerner hat uns in seinem, Dichtung und Wahrheit launig verbindenden und bis 1804 reichenden Bilderbuch aus der Knabenzeit selbst von seiner Kindheit erzählt. Er wurde 1786 zu Ludwigsburg, der bald verödenden Residenz des Herzogs Karl Eugen, geboren, empfing dann in Maulbronn, in der schönen Abtei mit ihren Hallen und Kreuzgängen, romantische Eindrücke, ward früh nervenleidend, aber durch magnetische Striche geheilt, wurde aus seiner anfänglichen Stellung als Lehrling einer Tuchfabrik durch den württembergischen Dichter Conz erlöst, studierte in Tübingen Medizin, und war hier mit Uhland und Schwab befreundet. Nachdem er eine Zeitlang Badearzt in Wildbad gewesen war, ließ er sich 1819 in Weinsberg in einem freundlichen, stets gastfrei geöffneten Haus am Fuß der von ihm besungenen Weibertreu nieder, als Arzt unermüdlich für die leidende Menschheit tätig, eifrig dem Studium des tierischen Magnetismus hingegeben und voll Glauben an die Geisterwelt und den Verkehr mit ihr. Im Kernerhaus zu Weinsberg verkehrten Uhland, Mayer, Schwab, Alexander von Württemberg, Arnim, Tieck, Wilhelm Müller, Lenau, Freiligrath, Geibel, Auerbach. Seit 1824 nahmen Kerners spiritistische Studien zu. Er sagte von sich selbst:

„Flüchtig leb' ich durchs Gedicht,
Durch des Arztes Kunst nur flüchtig;
Nur wenn man von Geistern spricht,
Denkt man mein noch und schimpft tüchtig."

Er behandelte mehrere Jahre die aus dem Dorfe Prevorst bei Marbach gebürtige nervenkranke Förstersfrau Friederike Hauffe, genannt die Seherin von Prevorst, deren Entwicklung als Somnambule Kerner beobachtet und aufgezeichnet hat. Ihretwegen erfuhr Kerner viele Angriffe, so von Immermann im Münchhausen, von Heine u. a. In späteren Lebensjahren hatte der Dichter das Unglück, fast völlig zu erblinden. Er starb 1862 in Weinsberg. Sein Sohn Theobald (gestorben 1907) gab die Freundesbriefe seines Vaters heraus.

Gedichtsammlungen: Gedichte 1826, Dichtungen in Vers und Prosa 1834, Der letzte Blütenstrauß 1852, Winterblüten 1859.

Einzelne lyrische Gedichte: Wanderlied (Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein), Der Wanderer in der Sägemühle (Dort unten in der Mühle), Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes (Du herrlich Glas, nun stehst du leer). Poesie ist tiefes Schmerzen; Das braune Büblein; Der tote Müller; Trinklied im Juni; Der Pilger; Das Ruhekissen; Des Arztes Traum; Der Arzt an sein Hündchen; Stirb, Leid und Freud.

Einzelne Romanzen: Der reichste Fürst (Preisend mit viel schönen Reden), Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe (Auf der Burg zu Germersheim, stark am Geist, am Leibe schwach), Der Geiger zu Gmünd (Einst ein Kirchlein sonder Gleichen), Der Wassermann.

Lebensgeschichtliches: Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit 1849.
Spiritistische Schriften: Die Geschichte zweier Somnambulen 1824. Die Seherin von Prevorst, Eröffnungen über das innere Leben des Menschen 1829.

Kerner war eine lebhafte, nervöse, weiche Natur, ein Gefühlsmensch mit überquellender Fantasie, für Absonderlichkeiten aller Art sehr empfänglich. Der Schmerz war, wie er selbst bekennt, die Quelle seiner Lieder. „Poesie ist tiefes Schmerzen, und es kommt das erste Lied — einzig aus dem Menschenherzen, das ein tiefes Leid durchglüht." Ein bewußt schaffender Künstler war Kerner nie; er hatte nur den starken leidenschaftlichen Drang, sich im Liede mitzuteilen. Seine Poesie stammte nicht wie die Uhlands aus einem klaren, harmonischen Gemüt. Kerner war ein Zwiespältiger; seine Dichtung wechselt zwischen Humor und Wehmut, und nicht selten schließt er ein heiteres Lied mit einem wehmütigen Akkord. Trotz der großen dichterischen Naturanlage Kerners machen seine Gedichte im Ganzen einen etwas eintönigen Eindruck, und da der Dichter nicht die nötige Selbstkritik besaß, alle schwachen Gedichte auszuschließen, so enthalten die Sammlungen viel Mittelmäßiges, zumal die Form seiner Gedichte in späteren Jahren oft nachlässig und hart ist; nur Kerners beste Gedichte machen davon eine Ausnahme.

Wilhelm Müller

Der liebenswürdige Dessauer Dichter Wilhelm Müller gehörte zu den letzten Halbromantikern dieser Generation. Müllers Vorbilder waren das Volkslied, Goethe, Uhland und Eichendorff. Wie dieser zählte auch Müller zu den sogenannten reinen Lyrikern, d. h. zu denjenigen, deren Gedichte ohne epische Bestandteile und ohne philosophischen Gehalt nur auf das Gemüt und die Einbildungskraft wirken wollen. Der Dichter wurde 1794 in Dessau geboren, studierte in Berlin, nahm an den Befreiungskriegen teil, durchwanderte 1817 bis 1819 Italien, blieb besonders in Rom, dessen Volksleben er studierte, wurde erst Gymnasiallehrer, dann Bibliothekar in seiner Heimat Dessau und starb schon 1827. Sein Sohn war der bekannte Orientalist Max Müller in Oxford.

Lieder der Griechen 1821. — Siebenundzwanzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten 1821, zweites Bändchen 1824. — Neue Lieder der Griechen 1823. — Neueste Lieder der Griechen 1824.
Einzelne lyrische Gedichte: Das Wandern ist des Müllers Lust — Bächlein, laß das Rauschen sein — Ich schnitt es gern in alle Rinden ein — Im Krug zum grünen Kranze — Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum — Es lebe, was auf Erden stolziert in grüner Tracht — Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann — Die Fenster auf! Die Herzen auf! Geschwinde! geschwinde! — Wer hat die weißen Tücher gebreitet über das Land — Wer schlägt so rasch an die Fenster mein.
Erzählende Gedichte: Der Glockenguß zu Breslau (War einst ein Glockengießer zu Breslau in der Stadt) — Est est (Hart an dem Bolsener See auf des Flaschenberges Höh').
Griechenlieder: Alexander Ypsilanti auf Munkacz (Alexander Ypsilanti saß in Munkacz' hohem Turm) — Der kleine Hydriot (Ich war ein kleiner Knabe) — Die Mainottin — Die letzten Griechen.

Müllers Gedichte, von denen die bekanntesten hier angeführt sind, teilen sich in folgende Hauptgruppen: Müllerlieder, Winterreise, ländliche Lieder, Frühlingskranz aus dem Plauenschen Grund bei Dresden, Tafellieder, Griechenlieder und 300 Epigramme. Die Lieder Müllers atmen Innigkeit und wahre Empfindung,

ihr Klang ist klar und rein, der Inhalt stets schlicht und frisch, das Herz spricht überall das letzte Wort, und die Fantasie des Dichters verwandelt die Welt zu einem blühenden Garten, in dem alles Häßliche und Verworrene fehlt. Reicher an Tönen als Eichendorff, war Müller keine große, aber eine frische und adlige Erscheinung. Sein Lied war deutsch empfunden, voll Liebe zu den Menschen und zur Natur. Sprachlich bewegte sich die Lyrik Müllers mit strömender Leichtigkeit. Sie hatte eine melodische Fülle, die sie zur Komposition sehr geeignet macht. In der Tat hat Franz Schubert, einer der deutschesten Romantiker in der Musik, viele Lieder Müllers komponiert und ihnen dadurch außerordentliche Verbreitung gegeben (Müllerlieder, Winterreise). Von einer anderen Seite zeigte sich Müller in den Epigrammen und den Griechenliedern. Denn Müllers Natur war nicht bloß kindlich und lebensfroh, sie war auch feurig und ernst. Müller hat unter den deutschen Poeten die schönsten Griechenlieder gesungen. Die bedeutendsten Philhellenen (Griechenschwärmer) unter den deutschen Dichtern waren: Wilhelm Waiblinger, Schwab, Chamisso, Wilhelm Müller, Luise Brachmann und König Ludwig von Bayern. In England standen Lord Byron und Southey in vorderster Reihe. Die Philhellenen setzten ihr Lied, ihr Geld, ihre Kraft und oft ihr Leben an die Befreiung der modernen Griechen, die man damals für echte Nachkommen der alten Hellenen ansah, denen ja gerade der deutsche Genius so unendlich viel verdankte. Die Griechenschwärmerei war ein Zeichen der unpolitischen und unpraktischen Denkart der damaligen Generation, die darüber oft die Not und Unfreiheit, den Mangel an politischem Denken des eigenen Volkes nicht sah. Nur ganz wenige Dichter wagten um 1820 der Griechenbegeisterung zu widersprechen.

Napoleon I. in der Dichtung

Nicht minder groß war eine Zeitlang die uns heute kaum begreifliche Schwärmerei für die Polen, wie Platen, Nik. Lenau, Anastasius Grün, Freiligrath und Julius Mosen beweisen, namentlich aber für Napoleon den Ersten.

„Selten ist das Urteil über einen großen Helden der Geschichte so plötzlich umgeschlagen wie über Napoleon den Ersten, als er nach St. Helena verbannt war. So lange der Kampf gegen den Zwingherrn dauerte und es galt, Europa von einem unerträglich gewordenen Despotismus zu befreien, hatte man sich nicht genug tun können in Haß und Abscheu vor ihm. Als der Riese gefallen war und nun nach Deutschland und Italien die kleinen Zwingherren zurückkehrten, als vielfach die bürgerliche Rechtsgleichheit, die man unter Napoleon genossen hatte, zugunsten der Privilegierten durchbrochen wurde, da begann man seinen Sturz als einen Sieg der Reaktion und ihn selbst als Vorkämpfer der jetzt überall unterdrückten demokratischen und freiheitlichen Ideen zu betrachten und glaubte treuherzig der Versicherung des Gefangenen, nur des Schicksals Ungunst habe ihn verhindert, den Völkern nach der Gleichheit auch die Freiheit zu bringen. Die napoleonische Legende bildete sich aus, in deren Dienst Heine und Béranger traten; ein poetischer Napoleon entstand. Da war der kleine Mann im grauen Überrock aus einem Despoten ein menschenfreundlicher Held mit einer Biedermannsseele geworden. Er war nach der Meinung mancher Leute eigentlich ein durchaus guter und braver Mensch gewesen, ein Apostel vernünftiger, gemäßigter Ideen; man begriff schwer, warum dieser sanfte Charakter nicht Landprediger geworden war."

Die poetische Napoleonschwärmerei in Frankreich ging, was nicht allgemein bekannt ist, von nichtfranzösischen Dichtern, nämlich von Byron und Heine aus. Erst diese schufen die Napoleonbegeisterung in der französischen Literatur. Auf der Höhe seiner Macht wurde Napoleon in Frankreich zwar von sehr vielen höfischen Sängern, nicht aber von Dichtern von Bedeutung verherrlicht. Napoleon wußte wohl, warum er erklärte, er würde einen großen Dichter wie Corneille, wenn er zu seiner Zeit gelebt hätte, zum Herzog gemacht haben. Casimir Delavigne, der 1811 Napoleon verherrlicht hatte, strich nach 1814 den Namen Napoleons aus seinem Gedicht und ersetzte ihn durch einen antiken. Erst nach dem Tode Napoleons 1821 wagten es französische Dichter, den Spuren Byrons und Heines zu folgen. Erst jetzt schrieb Béranger seine bekannten volkstümlichen Lieder.

In England war — aus dem Geist des Widerspruchs gegen die Reaktion — Byron der erste Napoleonschwärmer, in Italien Manzoni, in Frankreich waren es noch Lamartine, Chateaubriand und V. Hugo. Die deutschen Stämme haben zum Teil ihr besonderes Bild des Kaisers. „Den Süddeutschen hat es Hauff in seiner gleichnamigen Novelle gezeichnet, den Rheinländern Heine im Buch Le Grand. Für das preußische Norddeutschland ist Immermann in seinen Memorabilien der berufene herbe Schilderer Napoleons." Von süddeutschen Dichtern haben ihn Raimund und Zedlitz verherrlicht. Die Begeisterung für Napoleon geht also in der Zeit der Reaktion gleichmäßig durch alle Völker Europas. Sie läßt sich leicht verstehen: „Napoleon war bis zum Auftreten Bismarcks der letzte Gigant, den die Menschheit sah. Es war die Sehnsucht nach einem politischen Genie, die die Napoleonbegeisterung hervorrief. Die einen nahmen Napoleon als den letzten Despoten, der das Leben der Völker unterdrückte, die anderen sahen in ihm den mächtigen Schöpfer und Ordner." Beide Parteien hatten recht, wenn sie Napoleon als die letzte säkulare Erscheinung Europas feierten.

Wilhelm Hauff

Das Stehenbleiben, das stille Entwickeln, die behagliche Ausbreitung sind die charakteristischen Kennzeichen der abhängigen Talente dieser und jeder späteren Zeit. Die Merkmale des Modedichters trug ein anderer schwäbischer Dichter, Wilhelm Hauff, an sich: die Leichtigkeit, die an das Industrielle mahnende Schnelligkeit des Schaffens, die anmutig verhüllte Oberflächlichkeit, die Abhängigkeit von fremden Vorbildern. Es liegt nahe, daß derjenige, der Hauffs Vorbilder nicht kennt, ihn überschätzt. Er war, wie er selbst gesteht, in der romantischen Sage Lichtenstein von Walter Scott abhängig, und bei seiner beliebten Novelle dem Mann im Mond, ist es wenigstens wahrscheinlich, daß sie ursprünglich eine Nachahmung und nicht, wie nach der Vollendung, eine Verspottung der Modenovellen Claurens sein sollte. Mit am frühesten von den deutschen Romanschriftstellern zeigt Hauff die Einwirkung W. Scotts. Er war einer der talentvollsten deutschen Nachfolger des schottischen Epikers; was Hauff seinem Volke noch hätte werden können, das wurde durch einen frühen Tod unterbrochen. Seine Schriften sind, was höchst bemerkenswert ist, auch heut noch nicht veraltet.

Wilhelm Hauff, geboren in Stuttgart 1802, besuchte die Klosterschule in Blaubeuren, studierte auf der Universität Tübingen und trat dann in Stuttgart eine Hauslehrerstelle beim

General von Hügel an, wo ihm reichliche Muße zum dichterischen Schaffen blieb. Hauff wurde in kürzester Zeit durch die Fruchtbarkeit seines Schaffens ein sehr beliebter Novellist. Er übernahm 1827 die Schriftleitung des Cottaschen Morgenblattes in Stuttgart, starb aber, aus glücklichen Lebensverhältnissen herausgerissen, bereits 1827, acht Monate nach seiner Hochzeit. Er war eine kindlich heitere, in sich zufriedene Persönlichkeit, in der nichts auf inneren Zwiespalt oder Zweifel deutete.

Novellen: Der Mann im Monde, Othello, Die Bettlerin vom Pont des Arts, Jud Süß, Das Bild des Kaisers, Die letzten Ritter von Marienburg, Die Sängerin.
Geschichtlicher Roman: Lichtenstein, eine romantische Sage 1826.
Fantastisch-satirische Schriften: Mitteilungen aus den Memoiren des Satan; Fantasien im Bremer Ratskeller.
Märchen z. B. Kalif Storch, Zwerg Nase, Das steinerne Herz.
Lyrische Gedichte: Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod; Steh' ich in finstrer Mitternacht.

Alle die genannten Werke Hauffs drängten sich in zwei Jahren zusammen, ein Beweis für die erstaunliche Leichtigkeit seines Schaffens. Was er schrieb, war weder tief noch originell, aber abgerundet und oft lieblich, aus Scherz und Ernst gemischt und sittlich durchaus lauter. Ähnlich wie Amadeus Hoffmann war auch Hauff ein geborener Erzähler. Dennoch war Hauffs Schaffen so gut wie niemals selbständig, vielmehr war es ein geschicktes Ausbeuten erfolgreicher Vorgänger. Lichtenstein ist Hauffs größtes, aber nicht sein bestes Werk. Der Einfluß Walter Scotts zeigte sich in der Charakteristik des Ritters von Sturmfeder, des Herzogs Ulrich sowie des Pfeifers von Hardt, sowie in der Verbindung von Geschichte und freier Erfindung. In der Einleitung betonte Hauff, es sei an der Zeit, endlich einmal die Aufmerksamkeit des deutschen Lesers vom schottischen Hochland, von den Gefilden Glasgows und Altenglands auf deutsche Gaue hinzulenken. Hauffs Lichtenstein ist für Württemberg annähernd das, was Schillers Tell für die Schweiz ist. Anregungen kamen Hauff außer von Scott auch von Fouqués Ritterromanen und Wielands schönem Epos Geron dem Adligen und anderen Verserzählungen.

Der Roman heißt nach der Burg Lichtenstein, die sich auf steilem Felsen über dem Tal von Urach erhebt. Der schwäbische Städtebund rüstet 1519 in Ulm ein Heer gegen den herrischen Herzog Ulrich von Württemberg. Der romantische Held der Erzählung, der Junker Georg von Sturmfeder aus Franken, der dem Bund seine Dienste anbieten will, um die Hand seiner Geliebten zu verdienen, erfährt, daß Marie von Lichtenstein, die er von der Tübinger Hochschule her liebt, und deren Vater, der alte Ritter von Lichtenstein, keineswegs, wie er anfangs wähnte, auf Seite des Städtebundes, sondern auf der ihres Landesherrn, des Herzogs Ulrich von Württemberg stehen. Sturmfeders anfänglicher Entschluß, dem Bunde zu dienen, wird dadurch wankend, und als ihm auch die Bundesfeldherrn unfreundlich begegnen, verläßt er das bündische Heer und begibt sich nach Württemberg. Bei einem nächtlichen Ritt wird er überfallen und schwer verwundet. Der Pfeifer von Hardt, ein treuer Anhänger Ulrichs, rettet und pflegt den jungen Helden. Inzwischen haben die Bündischen ganz Württemberg unterworfen; Herzog Ulrich ist verschwunden, niemand kennt seinen Aufenthalt. Sturmfeder lernt in einer einsamen Höhle bei Lichtenstein einen Geächteten kennen: es ist der Herzog selbst, der sich verborgen hält. Sturmfeder weiht sich dem Dienste des Herzogs und soll Marie heimführen, wenn der Herzog wieder in Stuttgart einzieht. Rasch erobert Ulrich sein Land zurück. Nun richtet er die Hochzeit Sturmfeders mit Marie von Lichtenstein aus, doch wird der Herzog, da er sich übermütig zeigt, abermals von den Städtern bekriegt und geschlagen, Sturmfeder aber gefangen genommen. Der junge Ritter muß Urfehde schwören, d. h. geloben, ruhig auf seiner Burg zu bleiben. Nach Jahren kehrt Herzog Ulrich weiser und geläuterter in sein Land zurück.

Der Roman ist ungleich gearbeitet. Geschichte und Erfindung durchdringen sich nicht völlig. In eigenen Zutaten hatte sich Hauff die größte Freiheit gelassen. Das Thema der Ritterlichkeit und der Vasallentreue wurde in herkömmlicher Weise behandelt. Die Darstellung litt unter der Breite. Höher stehen die Novellen Hauffs, die sich mit Glück auf dem Boden des modernen Lebens bewegen und damit die Novellendichtung im Sinne Tiecks fortsetzen. Die poetisch vorzüglichste, wenn auch nicht ganz wahrscheinliche Novelle Hauffs ist Das Bild des Kaisers (es handelt sich um ein Bild Napoleon Bonapartes). Othello spielt in Theaterkreisen; Jud Süß ist eine Novelle aus dem 18. Jahrhundert (Süß ist der Kabinettsminister und Finanzdirektor des Herzogs Karl Alexander von Württemberg, sein Sturz bildet den Inhalt der Novelle); Der Mann im Monde gilt gegenwärtig als satirisch gefärbte Novelle, die den Zweck hat, die weichlichen und sittlich anstößigen Geschichten eines der beliebtesten Modeschriftsteller der Zeit, H. Clauren, der Lächerlichkeit preiszugeben, indem die Sprache, Charakterzeichnung und Süßlichkeit der Darstellungsweise Claurens so kräftig übertrieben wurden, daß die Leser ein Ekel an der Manier Claurens überkommen mußte. Doch ist diese vortreffliche Verspottung, die Hauff in einer Kontroverspredigt erklärt, nicht von allem Anfang beabsichtigt gewesen: Hauffs anschmiegendes gefallsüchtiges Talent dachte vielmehr zuerst an eine durchaus ernsthafte Nachahmung und nicht an eine Verspottung Claurens. Erst als ihn kritische Berater deswegen tadelten, gab er der Novelle die satirische Färbung. Den Einfluß von Am. Hoffmann zeigen die Memoiren des Satan (der Teufel tritt unter dem Namen Natas wie ein Kavalier neben anderen Kavalieren auf) und die Fantasien im Bremer Ratskeller (im Bacchuskeller ist der Erzähler zu nächtlicher Stunde eingeschlafen und träumt; die zwölf Apostel und die Rose, alles berühmte Stückfässer des Ratskellers, sowie der Roland von Bremen kommen zur Mitternachtsstunde plaudernd und trinkend zusammen). Hauffs Märchen verbanden anmutig deutsche und morgenländische Stoffe. Hauff hat die Märchen mit großem Geschick in einen erzählenden Rahmen hineingestellt; so entstanden drei Märchenfolgen: Die Karawane, Der Scheik von Alessandria und Das Wirtshaus im Spessart. Das schönste Märchen ist das vom steinernen Herz; am bekanntesten ist die Geschichte vom Kalifen Storch, der das Wort vergessen hat, das ihn wieder zum Menschen verwandeln kann.

Ferdinand Raimund

Die weite Verbreitung und das Einsickern der romantischen Ideen zeigte sich auch in Ferdinand Raimunds Werken. Raimunds Dramatik entwickelte sich aus den niederen Zauberspielen, die auf den Wiener Volksbühnen heimisch waren, bis zu einer in Einzelheiten erstaunlichen Tiefe.

In Wien 1790 geboren, kam er, mit 14 Jahren völlig verwaist, zu einem Konditor in die Lehre und bot während der Pausen die Zuckerwaren seines Meisters im Burgtheater an. Er folgte seinem Drang zur Bühne, suchte den Intriganten Ochsenheimer, einen berühmten tragischen Darsteller der Zeit, in seinen Rollen zu kopieren, hatte aber anfangs nur Mißerfolge. „Ich bin zum Tragiker geboren", pflegte er zu sagen, „mir fehlt dazu nix als die Gestalt und das Organ." 1815 trat er in komischen Rollen auf und hatte nun einen sehr großen Erfolg. Schon 1821 war er am Leopoldstädter Theater in Wien einer der ersten komischen Darsteller. 1828 ward er auch Direktor dieses Theaters, schied aber nach zwei Jahren aus und wirkte nur als Gastspieler.

Raimund war bald von einem Kranz von Legenden umgeben; er war namentlich in der Liebe von sehr leidenschaftlichem Wesen; 1820 schloß er in der Übereilung eine Heirat mit Luise Gleich, von der er sich im folgenden Jahr wieder trennte. Da die katholische Ehe nicht geschieden werden konnte, vermochte er eine zweite Ehe nicht einzugehen. 1819 hatte er in Antonie Wagner, der Tochter eines Kaffeehausbesitzers, ein Mädchen kennengelernt, die mit Liebe an ihm hing und von großem Einfluß auf seine folgenden Stücke war, dennoch war auch die Gewissensehe mit Toni infolge von Eifersucht reich an Kämpfen. Gleich so vielen östreichischen Dichtern (Grillparzer, Lenau, Hamerling, Anzengruber, Saar, Stifter) hatte auch Raimund in und mit der Liebe kein Glück. Er war von einer fast krankhaften Reizbarkeit, neigte zur Schwermut, wie dies auch bei Molière der Fall war und litt unter einer oft unüberwindlichen Menschenscheu. Er haßte das Theater und den Umgang mit Schauspielern und war auf der Höhe seines Ruhms mit seiner Umgebung und seinem Beruf zerfallen.

In den letzten Lebensjahren ward Raimund immer trübsinniger. Auch seine erfolgreichen Gastspiele in München, Hamburg und Berlin richteten ihn nicht auf. Viel trug zu seiner Verdüsterung das Aufkommen eines Nebenbuhlers am Wiener Theaterhimmel, des Schauspielers und Possendichters Nestroy bei, der mit Lumpazivagabundus 1833 sehr großen Erfolg hatte. Ein unglücklicher Zufall wollte, daß Raimund sich in seiner Melancholie von einem Hund gebissen glaubte, den er für tollwütig hielt. Aus Angst erschoß er sich, mußte aber noch tagelang leiden. Er starb 1836 und liegt auf dem freundlichen Friedhof in Gutenstein in Niederöstreich begraben. Toni Wagner überlebte ihn um 43 Jahre. Sie verbrannte leider die meisten Briefe und Papiere ihres Freundes oder verkaufte sie als Makulatur; die Hirnschale aber hob sie auf.

Zu den Bewunderern Raimunds gehörten F. Th. Vischer, Richard Wagner und Ludwig Anzengruber. Auf Wagners Meistersinger scheint die Szene des Preissingens (der Harfenist Nachtigall soll mit Hilfe der gefesselten Fantasie sein Preisgedicht verfassen) nicht ohne Einfluß gewesen zu sein. 1893 ward das Raimundtheater in Wien gegründet und ein Raimundpreis für Dramatiker gestiftet.

Dramatische Werke (Zauberstücke ernsten und heiteren Inhalts): Der Barometermacher auf der Zauberinsel 1823, Der Diamant des Geisterkönigs 1824, Der Bauer als Millionär oder das Mädchen aus der Feenwelt 1826, Moisasurs Zauberfluch 1827, Die gefesselte Fantasie 1828, Der Alpenkönig und der Menschenfeind 1828, Die unheilbringende Krone 1829, Der Verschwender 1834.

Einige bekannte Lieder: So leb' denn wohl, du stilles Haus (aus dem Alpenkönig und Menschenfeind), Da streiten sich die Leut' herum (aus dem Verschwender).

Lebensgeschichtliches: Selbstbiographie (Echtheit bezweifelt), Briefe Raimunds an Toni.

Vorgänger von Raimund als Dichter von Zauberpossen, mythologischen Parodien und Wiener Lokalstücken waren Meisl, Gleich und Bäuerle. Aus dem Wiener Volksstück stieg zuerst der Schauspieler Raimund und aus diesem wieder der Dramatiker Raimund empor. „Der gesunde Sinn der Nation hat Raimunds natürlich anmutige Werke hervorgebracht", urteilte Grillparzer über die drei ersten Zauberstücke Raimunds, „das Publikum hat ebensoviel daran gedichtet wie er selbst; der Geist der Masse ist es gewesen, in dem seine halb unbewußten Gaben wurzelten." Das erste Stück — er schrieb es sich auf den Leib — Der Barometermacher auf der Zauberinsel, ist eine dramatische Parodie, die noch ganz der überlieferten Kunstrichtung angehört. Sie bildet den Auftakt zu Raimunds Schaffen. Mehr Eigenes enthält die zweite Zauberposse: Der Diamant des Geisterkönigs. Einen großen Schritt vorwärts tat Raimund im Bauern als Millionär. Wohl treten auch hier Feen auf; wohl gibt es auch hier viel Verwandlungen, viel Allegorien, Opferaltäre und Schriftbänder mit Aufschriften. Aber die Hauptsache ist doch die Geschichte des reichgewordenen Bauern Fortunatus Wurzel. Berühmt geworden ist aus dem Stück der Abschied der Jugend und das Affenlied.

Zum erstenmal erscheint hier im Wiener Volksstück der Bauer nicht mehr als Zerrbild oder als Rousseausche Idealgestalt, sondern als wirklicher echter Bauer. Noch entschiedener zeigt sich die Wendung zum ernsten Stück in Moissasurs Zauberfluch, dem ersten Werk Raimunds, das auf die Wirkungen der Parodie verzichtete. Es besteht wie alle Raimundschen Stücke aus einem stilisierten und einem naturalistischen Teil; der stilisierte, hochdeutsche Teil geht auf Stelzen; der volkstümliche und naturalistische Teil, in dem sich Raimund sichtlich am wohlsten fühlt, ist wertvoller. Grillparzer sagte über die bildlose Melancholie dieses Stücks: „Das Ernste zerrinnt in leere Luft.“ Schwächer — nur die Wirtshausszenen sind glänzend — war auch die Gefesselte Fantasie, deren Einfluß auf Richard Wagners Meistersinger schon hervorgehoben worden ist. Das erste große Meisterwerk Raimunds ist der Alpenkönig und der Menschenfeind. Der Rappelkopf ist Raimund selbst. Sichtlich strebte der Dichter danach, sich mit dieser Schöpfung von seinen eigenen krankhaften Vorstellungen zu befreien. Schwer löslich in seiner Allegorie und theatralisch unwirksam ist das nächste Stück: Die unheilbringende Krone. Wie Moissasur und Gefesselte Fantasie war auch Die unheilbringende Krone ein mißlungener Versuch, auf tragischem Gebiet zu selbständiger Geltung zu kommen.

Das bedeutendste und bekannteste von Raimunds Stücken ist Der Verschwender, dessen Hauptgestalt, den Tischler Valentin, Raimund selbst mit Vorliebe darstellte. Der Grundzug dieses Volksstückes ist eine Verschmelzung von Rührung und Komik: der Verschwender wird durch das ihm wiederholt vor die Augen tretende Bild seines eigenen Unglücks zur Mildtätigkeit veranlaßt, und dadurch seine spätere Besserung vorbereitet. Die Erfassung der Schwindelexistenzen und Emporkömmlinge im damaligen Wien war eine kühne Tat; von den zahllosen Verschwenderstücken, die das Volksdrama kennt, unterscheidet sich das Raimundsche Werk dadurch, wie der dankbare Diener in den Rahmen hineingestellt wird. Valentin selbst ist interessanter und besser gelungen als sein reicher Gebieter, der Herr von Flottwell. Gut gelungen ist auch die Charakteristik des Kammerdieners Wolf, der Rosel, des Chevaliers Dumont und des alten Holzweibes. Feengeschichte und Allegorie sind weniger ausgedehnt; Konradin Kreutzer schrieb eine volkstümliche Musik dazu.

Die Entwicklung des Dichters hemmte ein früher Tod; den Stücken Raimunds fehlte zumeist die rechte Motivierung; außerordentlich häufig wendete er die Allegorie an und dadurch s c h i e n er oft etwas ganz ungewöhnlich Tiefes und Großes zu sagen. Doch darf man ihn nicht überschätzen; Raimund griff zu Allegorien, weil er nicht imstande war, die Gedanken, die ihm vorschwebten, auf andere Weise poetisch auszudrücken. Allegorien aber sind eine bequeme Art, auch die höchsten Gedanken in ein Kunstwerk hineinzuschmuggeln. Neben die Großen der Dichtung darf man Raimund nicht stellen, wie dies manchmal in neuerer Zeit versucht worden ist. „Raimund stand ursprünglich mit seinem Publikum auf gleichem Boden; aber er suchte es emporzuheben, soweit er konnte. Und darin liegt sein großes Verdienst. Das soll man jedoch nicht verwechseln mit der freiwilligen Selbstbescheidung eines hochgeborenen Dichters, der aus Liebe zu seinem Volk sich dessen roheren Bedürfnissen anpaßt — zu ihm hinuntersteigt.“ In Östreich sind Raimunds Stücke noch heute lebendig; nördlich des Main ist es niemals gelungen, sie dauernd einzubürgern.

Abhängige Talente

Schwab Mayer Schulze

Schritt um Schritt war die romantische Bewegung auf ihre Höhe gelangt Siegreich hatte sie sich 1814 in der Dichtung durchgesetzt und mit dem Leben höchst vorteilhafte Kompromisse geschlossen. Nach den führenden Talenten waren die selbständigen Dichter ohne führende Bedeutung gekommen. Ihnen folgten die abhängigen Talente. Sie blieben schon stehen, sie zeigten die Grenze, die nicht bloß einzelnen Menschen, sondern auch ganzen Generationen gezogen ist. Die Bewegung legte sich fest; nicht nach neuen Ländern der Poesie ging der erobernde Zug, die folgenden Talente halten inne, es folgen keine Überraschungen mehr.

Niemand zeigte dies deutlicher als Schwab, Karl Mayer und Wilhelm Hauff. Lebhafter und beweglicher als Uhland, aber äußerlicher, akademischer und ohne charakteristische Eigenart war Gustav Schwab. Er hegte eine grenzenlose Verehrung für Uhland, dessen Ruhm er überall verbreitete und dessen Schüler zu heißen er sich zur höchsten Ehre rechnete. Schlicht und einfach waren seine ersten Gedichte, allmählich fand er sich in eine glänzendere, aber nur wenig individuelle Sprache. Seine Gesinnung war christlich-kirchlich; vom Volkstümlichen zog es ihn allmählich zum allgemein Menschlichen fort.

Gustav Schwab wurde 1792 in Stuttgart geboren, er studierte in Tübingen, war dann viele Jahre Professor am Obergymnasium in Stuttgart, verwaltete einige Jahre ein Landpfarramt in Gomaringen, kehrte dann aber nach Stuttgart zurück. Schwab gab längere Zeit mit Chamisso den sehr einflußreichen Deutschen Musenalmanach 1833 bis 1838 heraus, worin er viele junge Dichter einführte und förderte; aber sein Leben spiegelte sich kaum in seinen Dichtungen. Er starb als Oberkonsistorialrat und Oberstudienrat 1850 in Stuttgart.

Von den Gedichten Schwabs 1828 sind zu nennen die Mären: Der Reiter und der Bodensee, Das Gewitter (Urahne, Großmutter, Mutter und Kind), Johannes Kant, Das Mahl zu Heidelberg, Die Engelskirche auf Anatolikon. Ferner die lyrischen Gedichte: Lied eines abziehenden Burschen (Bemooster Bursche zieh' ich aus), Am Morgen des Himmelfahrtstages, An der Quelle.

Prosaische Schriften: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Schillers Leben. Wanderungen durch Schwaben.

Schwab besaß ein edles Streben nach dem Höchsten; seine Tätigkeit war ungemein vielseitig; er war zugleich Hofprediger, Lehrer, Dichter, Sagenforscher, Übersetzer (die Horazischen Oden übersetzte er ins Deutsche, Uhlands Gedichte ins Lateinische), Redakteur und Kritiker. In seinem Wesen war Schwab moderner als Uhland. Seine Schriften waren gewandt, gediegen, aber es war nichts darunter, das sich über das Mittelmaß erhob. Es fehlt Schwab die Tiefe, die frische und starke Persönlichkeit Uhlands, oft verfällt er in eine trockene begeisterungslose Darstellung, die seine lyrischen Gedichte schwunglos und seine Balladen chronikenhaft macht. Schwab war ein reflektierender Lyriker, der durch rednerische Mittel den Mangel an Fantasie verdeckte. Seine Gedichtsammlung, sagt ein Biograph von ihm, gleicht einer weitgedehnten grünen Wiese, auf deren Plan wohl manches niedliche Gräschen, auch manch liebliches Blümchen sproßt, aber wenig so herrliche Blumen, daß unser Auge mit Entzücken auf ihnen weilen und unser Herz sich innig daran erfreuen könnte.

Lag in Schwab immer noch etwas Männliches, wenn auch Schwungloses, so trug Karl Mayers Poesie mehr empfindungsvolle, frauenhafte Züge. Mayer, geboren in Neckar-

bischofsheim 1786, befreundet mit Uhland, Kerner und Schwab, Richter in Eßlingen und Tübingen, starb 1870. Seine eigentümliche Art war das kleine landschaftliche Naturbild, wie es später auch M. Greif ausgebildet hat. Mit größter Liebe malte Mayer den flimmernden Tau am Gras, die summende Biene, den stillen Tag, kurz, alles Zierliche und Versteckte in Natur- und Menschenleben. Mayer schrieb ungefähr 1400 kleine Gedichte, in denen er die Mitte zwischen Lied und Epigramm hielt. Spät trat er erst auf Zureden seiner Freunde mit einer Sammlung dieser Naturbilder 1833 und 1840 hervor.

Die Generation zeigt ein Stillestehen auch in Ernst Schulze aus Celle 1789 bis 1817. Sein Ausgangspunkt war Heinrich von Ofterdingen von Novalis. Schulze war einst der Lieblingsdichter der Frauen von 1815 bis 1840; er selbst nannte sich einen Gegner der „falschen Romantiker."

Als Student lernte Schulze in Göttingen die Familie des Professors Tychsen kennen, der zwei durch ideale Bildung hervorragende Töchter Cäcilie und Adelheid besaß. Besonders von Cäcilie Tychsen fühlte sich der junge Dichter angezogen, und ihr und ihrem Andenken sind seine beiden epischen Hauptwerke und zahlreiche Gedichte gewidmet. Ein frühes Siechtum führte den Tod Cäciliens schon 1812 herbei. Der Dichter trat im folgenden Jahr als Kriegsfreiwilliger in ein Jägerbataillon ein. Wie Cäcilie, starb auch Schulze eines frühen Todes. Vor seinem Ende wurde er noch benachrichtigt, daß er mit seinem Epos Die bezauberte Rose einen in Leipzig ausgeschriebenen Preis erlangt habe.

Werke: Cäcilie, ein romantisches Epos in 20 Gesängen 1818. Die bezauberte Rose, ein romantisches Gedicht in drei Gesängen 1818. Elegien.

Schulze stellt eine Verschmelzung von Wieland und den eigentlichen Romantikern dar. Seinen Gedichten ist ein tieferes Interesse schwer abzugewinnen, obschon die Form durch ihre Eleganz, Leichtigkeit und die musikalische Sprache bestechend wirkt. Schulze war ein künstlicher Dichter, d. h. ein solcher, bei dem nicht das nach Aussprache ringende Gefühl, nicht die innere Anschauung, sondern die um Bilder und Reime nie verlegene poetische Beredsamkeit die treibende Kraft zum Dichten ist. Schulze kann sich einschmeicheln mit seinem süßen Minnegesang; er kann auch in einzelnen Bildern und Beschreibungen poetisch sinnig sein; aber er kann weder hinreißen, noch erschüttern, noch seine Gestalten aus einem verschwimmenden Nebel klar hervortreten lassen. Unter solch ermüdender Breite der Schilderung und Reflexion leidet das Epos Cäcilie, das den Sieg des Christentums über die heidnischen Germanen darstellt. Die für Schulze bezeichnendste Dichtung ist das in Stanzen geschriebene Epos Die bezauberte Rose. Ein schwärmerischer, oft übertrieben romantischer Hauch liegt über dem Werk.

Drei Kaiser von fabelhaften Ländern werben mit den Waffen um die schöne Königstochter Klotilde. Da verwandelt eine Fee die Prinzessin in einen Rosenstrauch und bestimmt, daß sie erst dann in ihre menschliche Gestalt zurückverwandelt werden soll, wenn es einem ihrer Freier gelingt, ihre dicht geschlossenen Rosenknospen mit Tau, Duft und Licht zum Erblühen zu bringen. Vergebens suchen dies die fürstlichen Freier durch die kostbarsten Gaben zu erreichen; die Entzauberung Klotildens gelingt erst dem tief und innig liebenden Sänger Alpino durch ein Lied: der Rosenstrauch verwandelt sich und die entzauberte Rose wird Alpinos Braut.

Nachahmer und Ausläufer

Nachahmer

Auf die selbständigen Talente ohne führende Bedeutung und auf die abhängigen Talente folgen nun die Nachahmer, Ausläufer und Dichter des Über-

gangs; auf die Frühlingsnaturen und die sommerlich reifen Talente folgen die Herbstnaturen, die Dichter der Johannistriebe, die Epigonen ihrer Zeitgenossen. Die Vorwärtsbewegung der Generation hält nun inne; Talente geringeren Grades kommen in Menge heran; sie fühlen sich jedoch nicht als Nachzügler und Nachahmer, werden auch von ihren Zeitgenossen meist nicht als solche angesehen, sondern gewinnen Ansehen und Ruhm und werden oft mehr als die Pfadfinder und Bahnbrecher geachtet. Der Hauptunterschied zwischen selbständigen Dichtern und bloßen Nachahmern liegt darin, daß der Nachahmer in seiner Hervorbringung keine unmittelbaren Beziehungen zum Leben selber hat, daß er, wie Erich Schlaikjer gelegentlich sagt, nicht im Banne der Welt steht, sondern im Banne der Kunst — anderer: „Der Nachahmer sieht zunächst nichts in der Welt, was ihn zum Gestalten zwänge. Wenn er aber z. B. Maria Stuart, Julius Cäsar gelesen hat, sieht er mit einem Schlag überall Maria Stuartschicksale, so wie man die Natur viel malerischer sieht, wenn man aus einer Gemäldesammlung kommt, in der man gute Landschaftsbilder gesehen hat. Wenn er aber die Maria Stuartschicksale des Lebens sieht, werden die Empfindungen wach, die Schiller in ihm erweckt hat, und er fühlt sich zum „Schaffen" gedrängt. In der Wärme der Empfindungen, die ihm Schiller gegeben hat, verwechselt er die Eindrücke, die von Schiller stammen, mit eigenen Eindrücken, schreibt sie nieder und schreibt dann notwendigerweise die Maria Stuart zum zweiten, oder wenn man seine Vorgänger mitrechnet, zum fünfundzwanzigsten Male. Der Künstler dagegen erhält unmittelbar aus dem Leben den Zwang zum Gestalten, und eben weil das Leben selber durch ihn schafft, hat er auch die Fähigkeit des Gestaltens. Er besitzt daher auch, ebenso wie die Natur, die strengste Folgerichtigkeit des Schaffens; wenn durch unmittelbaren Lebenszwang der erste Schritt getan ist, dann muß der zweite mit Notwendigkeit folgen. So schafft der wirkliche Künstler aus den Beziehungen zum Leben, so lebt er von der Welt; der Nachahmer aber schöpft das, was er bringt, aus den Beziehungen, die er zur Kunst anderer hat."

Ungerecht ist es, wenn eine lieblose und hochmütige Literaturgeschichtsschreibung so lange das Zeitalter nach Schiller und Goethe einfach das Zeitalter der Epigonen genannt hat. Das Gegenteil ist wahr: von Jean Paul bis zu Rückert, von Novalis bis zu Kleist und Grillparzer trat kein einziger bedeutender Dichter dauernd in die Fußtapfen Goethes oder Schillers, vielmehr stand es für jeden von diesen fest, daß die veränderten äußeren und inneren Anforderungen der Zeit eine neue Poesie hervorbringen und eine Entwicklung ohne, ja gegen Lessing, Wieland, Goethe und Schiller eintreten müsse. Wenn man aber doch von Epigonen, Nachfahren der Klassiker redet, so darf man darunter nicht die für die Entwicklung des Schrifttums in Betracht kommenden großen Talente verstehen, sondern die durch eigene Schwäche zum Nachahmen gezwungenen Dichter dritten und vierten Grades. Sie allein sind die Epigonen, die sich, ohne selbstschöpferisch zu sein, in den Formen und Ideen ihrer großen Vorbilder bewegen. Am stärksten zeigte sich der Einfluß der Klassiker auf diese Dichter im Drama. Es herrschte damals das in fünffüßigen Jamben geschriebene geschichtliche Trauerspiel im Schillerschen Stile. Aus der Zahl dieser eigentlichen Epigonen seien genannt: Körner mit Zriny und Rosamunde, der patriotische, im Wetteifer mit Schiller sich verzehrende Östreicher H. von Collin (gest. 1811), der östreichische Corneille,

wie ihn Johannes von Müller nannte, mit seinen strengen, antiken, heroischen Trauerspielen Regulus, Koriolan, Horatier und Curiatier, und Freiherr von Auffenberg († 1857), dessen wortreiche Dramen Schillersches Pathos mit romantischer Überschwänglichkeit vereinten. Die beiden wichtigsten Epigonen sind:

Eduard von Schenk, 1788 in Düsseldorf geboren, seit 1828 Minister des Innern in Bayern, starb 1841. Sein Dichterruhm beruht auf dem Drama Belisar 1826. Wir haben in dem Werke eine Auflösung der Weltgeschichte in ein romantisches Bühnenspiel, eine Verweichlichung der Geschichte und gleichzeitig eine Durchdringung mit Intrige. Wichtiger noch ist der folgende Dichter.

Ernst Raupach, einst neben Kotzebue und Iffland der Beherrscher der deutschen Bühnen, als Pfarrerssohn 1784 bei Liegnitz geboren, hatte eine brausende Studentenzeit durchgemacht, kam 1804 nach Rußland, wo er Erzieher in großen Häusern wurde. Raupach zeigte nichts von der Schmiegsamkeit und Dienstbarkeit deutscher Hauslehrer um 1800. Er war in seinem Wesen fest, bestimmt und stolz und pflegte in dem nicht zu weichen, was er als recht und vernünftig erkannt hatte. Diese Charakterzüge blieben ihm sein ganzes Leben hindurch. Es läßt sich nicht leugnen, daß ein gewisser Ernst, eine trockene Männlichkeit und seine große Zähigkeit und Ausdauer ihm zu seinen erstaunlichen Erfolgen verholfen haben. 1823 kehrte Raupach aus Rußland zurück und ging zuerst nach Weimar, hierauf nach Berlin. Hier faßte er Wurzel. Er war im Jahr 1824 bereits ein ziemlich bekannter Theaterdichter, stand allerdings noch gänzlich unter dem Einfluß spätromantischer Vorstellungen: Vampyrliebe, Verbrechen, Blutvergießen, breites rednerisches Phrasentum sind Merkmale dieser ersten Periode im Schaffen Raupachs. In einer ungeheuren Fruchtbarkeit zeigte sich sein großes theatralisches Talent.

Raupach hat ca. 120 Stücke geschrieben. Um einzelne Mißerfolge kümmerte er sich gar nicht. Er hatte den Grundsatz, den spätere Industrietalente noch weiter ausbilden sollten: Stück auf Stück wie Pfeile von derselben Sehne zu entsenden und es jedem zu überlassen, ob ihm dieses, ob ihm jenes Stück gefalle. Er schrieb nur für Bühnenmenschen, nicht für Freunde der Poesie. Dem Darsteller keine Schwierigkeiten bei Erfassung seiner Rolle zu bieten, war ihm oberstes Gesetz. Eifriger als ein anderer vor ihm studierte er die Bühne. Dafür aber schuf er stets etwas, was in der Welt der Flitter und der Schminke wirksam und willkommen war. Er war ein „Plattist" und ein Dichter für Plattisten. In seiner Sprache erklang das nüchterne Pathos versifizierter Alltagssprache, von Zeit zu Zeit von schillerisch gefaßten Sentenzen unterbrochen. Platen ergoß über ihn die Lauge des bittersten Spottes. Raupach starb 1852.

Es sind drei Abschnitte bei Raupach zu unterscheiden. Die wichtigsten Werke der ersten Periode 1818 bis 1829 waren die ernsten Dramen Isidor und Olga (eine Tragödie der Leibeigenschaft, mit lebhaften russischen Lokalfarben, die in dieser Zeit merkwürdig stark auffallen) und Rafaele, sein bestes Stück, das einen Glaubenskonflikt zwischen Türken und Griechen behandelt. Dramen der zweiten Periode 1829 bis 1836 sind die sechzehn Dramen der Hohenstaufenfolge (Barbarossa, Heinrich der Sechste, Friedrich der Zweite, Friedrich der Zweite und sein Sohn, König Enzio usw.) mit starker Betonung der Macht des Staates über die Macht der Kirche. Die Stücke waren nach Raumers Geschichte der Hohenstaufen gearbeitet und gelangten alle auf die Bühne, während viele Stücke, die weit bedeu-

tender waren, vergeblich auf eine Aufführung warten mußten. Die Lustspiele Raupachs sind überhaupt lebensfähiger als seine ernsten Dramen der dritten Periode: Die Geschwister, Mirabeau. Von seinen Lustspielen war das beste: Die Schleichhändler 1828. Die Trauerspiele Raupachs waren bühnengewandte Nachahmungen Schillers und Shakespeares, doch fand sich neben der nackten Dramatisierung geschichtlicher Ereignisse oft auch manch schöne Einzelheit. Gegenwärtig erscheint nur noch das Volksstück Der Müller und sein Kind 1830 hier und da am Allerseelentag auf dem Theater, wenn tränenfeuchte Rührung erweckt werden soll.

Ausläufer

Fouqué

Wir sahen bereits, wie sich nach dem Jahr 1815 die Romantik der großen Mehrheit des Publikums bemächtigte und wie eine Anzahl von Modedichtern auftrat, die wohlfeile Lorbeern auf den gangbaren Pfaden der Romantik zu pflücken verstand. In vieler Hinsicht bildete einen Gegensatz zu dem diabolischen Am. Hoffmann der ritterlich christliche Fouqué. Lange Zeit war Fouqué hochberühmt, der glänzendste Modedichter der Zeit; aber noch bei Lebzeiten fiel er einer völligen Vergessenheit anheim. Der geistige Gehalt fehlte ihm; er war wohl ein guter, aber herzlich unbedeutender Mensch.

Friedrich Freiherr von Fouqué, geboren 1777 in Brandenburg, war der Abkömmling einer tapferen französischen Emigrantenfamilie und Enkel des mit Friedrich dem Großen befreundeten Generals H. A. von Fouqué. Er widmete sich der militärischen Laufbahn als Kornet im Kürassierregiment Herzog von Weimar 1794, nahm später seinen Abschied aus preußischen Kriegsdiensten 1803 und lebte auf dem Gute Nennhausen bei Rathenow in der Mark. Jetzt entfaltete er die regste dichterische Tätigkeit. Kaum war 1813 der Aufruf An mein Volk erschollen, als sich auch Fouqué als freiwilliger Jäger wiederum zum Kriegsdienst meldete, obschon er als Dichter der Undine und des Zauberrings bereits auf der Höhe seines Ruhmes stand. Er machte den Befreiungskrieg mit, stürzte aber in der Schlacht bei Lützen in einen tiefen Wassergraben und mußte infolge eines Fiebers nach der Völkerschlacht bei Leipzig abermals den Abschied erbitten. König Friedrich Wilhelm der Dritte ernannte Fouqué zum Major und Ritter des Johanniterordens. Das spätere Leben des Dichters verstrich ohne bemerkenswerte Ereignisse, war aber reich an schmerzlichen Enttäuschungen; auch die Teilnahme der Lesewelt für ihn erkaltete. Fouqué zog sich 1831 nach Halle zurück, hielt hier Vorlesungen über Poesie und Politik im Sinne des Rückschritts, wurde 1842 von dem romantisch angehauchten König Friedrich Wilhelm dem Vierten nach Berlin berufen, wo er schon im folgenden Jahr starb.

Erzählende Werke: Undine, eine Erzählung 1811. Der Zauberring, ein Ritterroman 1813.

Dramatische Werke: Der Held des Nordens 1808 (Trilogie. 1. Teil: Sigurd, der Schlangentöter. 2. Teil: Sigurds Rache. 3. Teil: Aslauga).

Lyrische Gedichte, z. B.: Kriegslied für die freiwilligen Jäger. Turmwächterlied.

Fouqués Ideale waren Glaube, Minne und Ehre. Er schwärmte für das Mittelalter mit seiner Ritterlichkeit und Galanterie, schöpfte aber nirgends aus geschichtlichen Quellen oder heimatlichen Überlieferungen, sondern aus willkürlichen, der Wirklichkeit, ja jeder Wahrscheinlichkeit entrückten Vorstellungen seiner Einbildungskraft. Mit Vorliebe schilderte er Zweikämpfe, Abenteuer und Turniere, wobei er besser die Pferde als die Menschen darzustellen wußte. Die Farbe

der Gewänder, das Aussehen der silbernen oder schwarzen Rüstungen seiner „edelzierlichen" Ritter, die auf dem Haupt Helme mit Adlerflügeln oder wehenden Federbüschen trugen, das Kostüm und das Zeremoniell gingen Fouqué über das Seelische. Er ist fantastisch, nicht fantasievoll. In jungen Jahren hatten ihn Klopstock, Stolberg und Sined der Barde in die Wundergebilde der nordischen Sage gelockt. Fouqué fühlte sich selbst als „wackerer Degen", er war gut deutsch gesinnt und von reinem Charakter. Als kleiner Zug sei erwähnt, daß er stets betete, ehe er dichtete. Seine Schwärmerei für die Zeit der irrenden Ritter, für den Adel, für Pferd und Hund artete bald in Süßlichkeit und Unwahrheit aus, zumal Fouqué ein Dichter ohne Ideen war. Sein erstes Werk veröffentlichte er unter dem Namen Pellegrin. Den höchsten Ruhm erwarb Fouqué mit dem Zauberring. Dieser gefühlsselige moderne Ritterroman in drei Teilen verknüpfte recht geschickt die Abenteuer, die den edeltapferen Helden, Herrn Ott' von Trautwangen von der Donau nach Frankfurt, nach der Normandie, nach Finland, Spanien und zu den Mauren führen, um überall den mit Wunderkräften ausgestatteten Zauberring zu suchen, den eine Dame, Gabriele von Portamour, wieder zu erlangen strebt, was ihr endlich durch Ott' von Trautwangens Hilfe gelingt.

Fouqués gewichtigste dramatische Leistung war die Trilogie: Der Held des Nordens. Das Stück ging auf die ältere, in der Edda enthaltene Sage von Sigurd, Brünnhilde und den Wölfungen zurück. Mit Recht nannte Fouqué die einzelnen Teile (Sigurd der Schlangentöter, Sigurds Rache, Aslauga) nicht Dramen, sondern Heldenspiele. Das beste von ihnen ist das erste, Sigurd der Schlangentöter. Es läßt sich nicht verkennen, daß Fouqué mit den Nordlandsrecken Sigurds und den edlen, urkräftigen Rittern des Zauberrings das deutsche Nationalgefühl unter dem Druck der Fremdherrschaft stärken wollte und tatsächlich auch gestärkt hat. Dies gab seinen Werken etwa bis zum Jahr 1815 innere Bedeutung und machte sie bei den Zeitgenossen mit Recht beliebt. Später, in friedlichen Zeiten, als Fouqué fortfuhr, nach dem Rittertum und dem Mittelalter zu schmachten, mißfiel dies mit eben solchem Recht, wie es vorher gefallen hatte, und Fouqué erschien allmählich, besonders der jüngeren Generation, als dichterischer Don Quixote, der er zu seiner besten Zeit keineswegs gewesen war.

Hebbel urteilte von seinem hohen Standpunkt über Fouqués Sigurddichtung: „Sie leidet an jener gesuchten Erhabenheit, die ebenso einförmig als unerträglich ist und die Zirkulation des Blutes aufhebt, so daß die Menschen erfroren umfallen wie auf hohen Alpen, er stellt Geschöpfe hin, die mit uns gar nicht mehr verwandt sind, weil sie, wie die Bewohner des Mondes, wenn er deren hätte, ohne Luft und Wasser leben können."

Am längsten lebte von Fouqués Werken die kleine Prosaerzählung Undine fort, zumal auch die anmutige Oper A. Lortzings den Stoff auf die Bühne gebracht hatte. Fouqué folgte darin einer alten Sage vom Ritter von Stauffenberg, die er in den wunderlichen, deutsch-lateinischen Schriften des Theophrastus Paracelsus vorfand. Künstlerisch steht Undine unter den Märchen Tiecks und Brentanos, so zart und sinnig die Erzählung auch ist. Die Darstellung ist im Anfang allzu breit, der Ton nicht frei von gesuchter Einfachheit, der Entwurf jedenfalls reizender als die Ausführung; gleichwohl ist Undine, „das liebe Bildchen", die lebensvollste Gestalt Fouqués.

In der Nähe eines verzauberten Waldes auf einer Landzunge lebt ein altes Fischerehepaar mit einem seelenlosen, neckischen Nixenmädchen Undine, das sie an Kindesstatt angenommen haben. Zu ihnen verirrt sich der Ritter Huldbrand von Ringstetten. Durch Undinens hilfreiche Wassergeister wird die Landzunge zur Insel. der Ritter ist hier gewissermaßen Gefangener und faßt in der Einsamkeit Liebe zu Undine. Ein alter Priester, der an die Insel verschlagen wird, traut Undine mit dem Ritter. Durch die Vermählung mit dem Geliebten erhält Undine erst eine Seele: sie wird nun eine liebende, bald auch leidende Frau. Ihrem Gatten hat sie ihre Abstammung von den Wassergeistern offen gestanden, und der Ritter hat zunächst keinen Anstoß daran genommen. Allmählich aber wendet sich sein Herz von ihr ab und der schönen Bertalda zu. Undinens Oheim, der Wasserfürst Kühleborn, will sich deshalb an dem Ritter rächen, aber Undine verschließt den Schloßbrunnen, durch den Kühleborn aufsteigt, mit einem gewaltigen Stein und bittet den Gatten, von dessen Lieblosigkeit sie viel erdulden muß, sie wenigstens auf dem Wasser nicht zu kränken. Als der Ritter dies bei einer Fahrt auf der Donau dennoch tut, muß Undine nach dem Willen Kühleborns und der anderen Wassergeister in deren Reich zurückkehren. Der Ritter tröstet sich bald und heiratet Undinens Nebenbuhlerin Bertalda. Diese läßt aus Übermut den Stein vom Schloßbrunnen entfernen. Am Hochzeitstage Huldbrands und Bertaldas taucht Undine aus dem Brunnen empor und küßt bebenden Herzens, nach dem Willen Kühleborns, den ungetreuen Ritter zu Tode. Dann aber ergießt sich Undine als Quell um das Grab des noch im Tode Geliebten, dem sie das Herrlichste, ihre Seele, verdankt.

Trivialromantiker

Von Fouqué gingen die *Trivialromantiker* aus, zumal die Dichter der Abendzeitung, die sich im Dresdner Liederkreis 1814 zusammengefunden hatten. Das Wesen dieser Poeten war Verwässerung und seichte romantische Geschwätzigkeit, Verschmelzung von Sentimentalität und Aufklärung, Selbstüberschätzung und lächerliche Eitelkeit, Süßlichkeit und Weichlichkeit und gegenseitige Lobhudelei. In den damals beliebten ästhetischen Dichtertees, in Taschenbüchern und Almanachen verherrlichten sich diese kleinen Talente selbst und gewöhnten ihre Leser an die Überschätzung der ästhetischen Lektüre sowie des Theaters und alles dessen, was damit zusammenhängt. Unter den Händen dieser Scheintalente drohte die Literatur zu verblassen und sich selbst zu entwerten. Die wichtigsten Trivialromantiker sind:

Friedrich Kind in Dresden 1768 bis 1843, der Verfasser des Textes zum Freischütz, zahlreicher Schauspiele, Novellen und lyrischer Gedichte, Mitarbeiter und Herausgeber vieler Taschenbücher und Almanache. Von 1805 bis 1819 erschienen: Malven; Tulpen; Roswitha; Lindenblüten usw., in unerschöpflicher Fruchtbarkeit.

Theodor Hell (Hofrat Theodor Winkler), Herausgeber der Abendzeitung, Dramaturg am Dresdner Hoftheater, unglaublich geschäftig, rastloser Übersetzer von Modestücken, versgewandt, affektiert, oberflächlich und ein Verderber für die Literatur im höheren Sinn.

Isidorus Orientalis (Graf Otto Heinrich von Löben), einst Eichendorffs Freund in Heidelberg, Arthur *vom Nordstern* (sächsischer Minister von Nostitz), Eduard *Gehe*, Jugendgespiele und Schulkamerad Theodor Körners 1795 bis 1850, schrieb Dramen, wurde später Zensor und starb geisteskrank im Spital.

Die Kraft der ersten Generation ist mit diesen Poeten erschöpft; gegen die Herrschaft der breiten Mittelmäßigkeit und der Unterhaltungstalente erhob sich der Widerspruch; unter dem Einfluß neuer Zeitverhältnisse erwuchsen junge Dichter, die zwar von Geburt Romantiker waren, aber schon die Merkmale eines veränderten Zeitbewußtseins zeigen.

Dichter des Überganges zur zweiten Generation

Graf August Platen

An der Grenzscheide zweier Generationen steht Platen. Man hat ihn zu den reinen klassizistischen Dichtern gezählt und ihn lange Zeit nur seiner Formvollendung wegen bewundert und nachgeahmt. Wichtige Teile seiner Entwicklung hat man damit verkannt. Er begann in seiner Jugend als Romantiker, sagte sich in der Verhängnisvollen Gabel 1826 von der Romantik los und strebte äußerlich klassischen Idealen zu. Aber gleichzeitig regt sich in Platen auch das Lebensgefühl einer neuen Generation. Er ist bei all seiner klassizistischen Form doch bereits satirisch und politisch gefärbt, er ist einer der ersten Vorläufer des Weltschmerzes; aber er fand für das Neue, das ihn erfüllte, nur die vergangene formale Sprache des Klassizismus, die gar nicht geeignet war, die Stimmungen um 1830 auszudrücken. So entsteht die zwiespältige, gebrochene Poesie Platens, die niemand recht erwärmen kann, und so geriet er in eine der gefährlichsten Stellungen, in die ein Dichter der Neuzeit geraten kann, in die, zwischen zwei Generationen zu stehen. Er strebte in seiner Reifezeit die durch die Romantik zerrissene Verbindung mit den Klassikern wieder herzustellen, er hätte schließlich am liebsten die ganze Romantik aufgehoben; er haßte Tieck, Jean Paul und Müllner; aber er war im Grunde unklassisch, weil er bereits modern politisch gefärbt war. Auch sein Lebenslauf zeigt das Ungenügen mit der Gegenwart, das unruhige Suchen, die Unsicherheit der eigenen Lebensführung.

Graf August Platen-Hallermünde stammte aus einer in Hannover ansässigen Adelsfamilie. Er wurde 1796 in Ansbach geboren. Sein Vater war dort Oberforstmeister; die Mutter war die Tochter des ansbachischen Oberhofmarschalls. Die Familie gehörte zum armen Adel. Die Erziehung des Knaben war einfach; auf den Adel legte Platen niemals Gewicht, auch den Grafentitel führte er später nicht. Im Jahr 1806 kam Platen nach München ins Kadettenkorps. Mit Widerwillen hielt er dort mehrere Jahre aus. Der Versuch mißlang, den verschlossenen, scheuen, eigenwilligen Knaben durch harte Strafen zum Soldaten zu erziehen. Nur die Kameradschaft erleichterte ihm das verhaßte Leben. 1810 trat er in das königliche Pagenkorps ein. Er fühlte sich jetzt wohler, war freier, dichtete, verbarg aber das Geschriebene. Sein Lieblingswunsch war, in die weite Welt gehen und studieren zu können. 1814 wurde er Leutnant in einem Münchner Regiment. Um sich sah er die zügelloseste Unsittlichkeit. Eine Jugendneigung, die einzige zu einem weiblichen Wesen, zu einer Marquise von Boissefon, schwand rasch dahin. Der Feldzug 1815 brachte für ihn nur eintönige Märsche. Für den Soldatenstand war er nicht geeignet; er empfand eine nagende Unzufriedenheit mit sich selbst, war sehr vielgeschäftig, trieb weitausgebreitete, doch zerstreute Studien und wechselte in seinen Stimmungen zwischen Selbstüberhebung und tiefster Selbstverachtung. 1818 wurde dem Leutnant Platen gestattet, die Universität zu besuchen. Er studierte von 1818 bis 1822 in Würzburg und Erlangen. Er trieb Naturwissenschaften, Philosophie und Sprachstudien und häufte ein unzusammenhängendes Wissen in den klassischen, den modernen und den morgenländischen Sprachen auf. In Erlangen kräftigte namentlich der romantische Philosoph Schelling sein Vertrauen auf sein poetisches Talent. Der Gedanke an die Übernahme eines Amtes weckte in Platen heftigen Widerwillen. Als Bibliothekar blieb er zunächst noch einige Jahre in Erlangen. 1824 hatte er Venedig besucht und konnte sich von der Stadt kaum wieder losreißen. 1826 erteilte ihm König Ludwig der Erste Urlaub mit der Befugnis, in Italien zu leben. Platen ging über die Alpen mit dem Entschluß, nicht wiederzukehren. Er lebte hauptsächlich in Süditalien. Auch in dieser Umgebung blieb der Dichter mit mancherlei kleinen literarischen Zänkereien in Deutschland verknüpft. Goethe sagte: „Daß Platen in der großen Umgebung von Neapel und Rom die Erbärmlichkeiten der deutschen Literatur nicht vergessen kann, ist einem so hohen Talent gar nicht zu verzeihen."

So glühend sich Platen nach Italien gesehnt hatte, er fühlte sich auch dort nicht wohl. Nach sechsjährigem Aufenthalt kehrte er 1832 nach des Vaters Tode nach Deutschland zurück. 1833 ging er wieder nach Italien.

Zusammen pack' ich meine Habe
Und was im Busen mir gedieh,
Denn länger nicht mehr frommt die Gabe,
Die mir ein milder Gott verlieh.

Der mörderische Zensor lümmelt
Mit meinem Buch auf seinen Knien,
Und meine Lieder sind verstümmelt,
Zerrissen meine Harmonien.

Doch gib, o Dichter, dich zufrieden,
Es büßt die Welt nur wenig ein,
Du weißt es längst, man kann hienieden
Nichts Schlechtres als ein Deutscher sein.

1834 betrat er zum letztenmal deutschen Boden. 1835 vertrieb ihn die Furcht vor der Cholera von Neapel nach Palermo, von da nach Syrakus. Hier starb er an einem Fieber und wurde im Park einer am Meer gelegenen Villa beerdigt.

Gaselen 1821. Neue Gaselen 1823.
Lustspiel: Der gläserne Pantoffel, 1823 gedichtet, Berengar 1824, Der Schatz des Rhampsinit 1824, Der Turm mit sieben Pforten 1825, Die verhängnisvolle Gabel, 1826 erschienen, Der romantische Ödipus, 1829 erschienen.
Gedichte 1828 und 1834.
Einzelne Balladen: Der Pilgrim vor St. Just 1818 (Nacht ist's und Stürme sausen für und für), Das Grab im Busento 1820 (Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder), Colombos Geist 1818 (Durch die Fluten bahnte), Der Tod des Carus (Mutig stand an Persiens Grenzen Roms erprobtes Heer im Feld), Harmosan (Schon war gesunken in den Staub der Sassaniden alter Thron), Klagelied Kaiser Ottos des Dritten 1833 (O Erde nimm den Müden, den Lebensmüden auf).
Einzelne lyrische Gedichte. Laß tief in dir mich lesen. Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht, und fühlte mich fürder gezogen. Frühlingslied (Süß ist der Schlaf am Morgen nach durchgeweinter Nacht), Ode an König Ludwig den Ersten, Sonette an Venedig, Festgesänge, Polenlieder.
Einzelne Idyllen: Das Fischermädchen in Burano 1833; Die Fischer auf Capri 1827; Amalfi.
Politische Zeitgedichte: Dennoch; An einen Ultra; Der Galgen 1831. Das Reich der Geister; Unterirdischer Chor; An einen deutschen Staat 1832. Der Rubel auf Reisen 1833. Herrscher und Volk. Der künftige Held. Abschied von Deutschland.
Epigramme 1834.
Tagebücher, 1896 und 1900 vollständig erschienen.

Platens Anfänge mögen sein Dichtertum noch so deutlich künden, sie sind derart fremdartig und künstlich in der Form, daß der Dichter zum Herzen des deutschen Volkes nicht dringen konnte. Platen trat 1821 mit Gaselen im Stil des persischen Dichters Hafis hervor, wie wir deren bei Rückert schon kennen gelernt haben. Die Schönheit der Form der Platenschen Gaselen wurde nur von den Orientalisten verstanden. Vermischte Schriften, die Platen dann folgen ließ, enthielten zumeist ältere Dichtungen, über die er selbst hinausgewachsen war. Neue Gaselen zeigten, daß sein Formtalent sich noch höher entwickelt und daß seine Poesie an innerem Gehalt gewonnen hatte; doch in breitere Schichten drang er auch mit diesen Dichtungen nicht. Mit einer Energie, die selbst vor dem Schwersten nicht zurückschreckt, ging er in Erlangen, wo er kaum eine wandernde Schauspieltruppe sehen konnte, an die Abfassung von Dramen. Platen wollte gleichsam aus literarischem Vorsatz eine Reihe von Dramen schaffen, die unserer Bühne das geben könnten, was ihr nach Platens Ansicht seit Schiller fehlte. Von 1823 bis 1825 sehen wir Platen ganz mit dramatischen Plänen beschäftigt. Doch nicht aus literarischem Vorsatz, und sei es der höchste und edelste, sondern allein aus der Fülle des Erlebten, läßt sich ein Drama oder überhaupt ein Kunst-

werk schaffen. Die Dramen Platens blieben Buchliteratur, unwirksam und unlebendig, wie auch die Dramen der anderen Halbdramatiker Schlegel, Arnim, Uhland, Rückert und Immermann.

Grollend warf Platen seiner Zeit den Fehdehandschuh in zwei satirischen Literaturkomödien hin. Die erste dieser Komödien, Die verhängnisvolle Gabel, ist neben Tiecks Gestiefeltem Kater und Grabbes Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung unsere beste deutsche Literaturkomödie überhaupt. Kein zeitgenössischer Dichter ist dem Wesen des aristophanischen Lustspiels näher gekommen, als dieser langverkannte Dichter, der so unendlich viel vom Leben litt: „Lanzenstiche viel im Herzen, als der Dichtung Winkelried!"

Die verhängnisvolle Gabel ist, äußerlich betrachtet, eine Satire gegen die Schicksalsdramatiker, gegen die Dresdner Abendzeitungsdichter und gegen die seichten Berliner Romanschriftsteller. Aber das Werk ist doch weit mehr als ein bloßes Spiel des Witzes und Verstandes, es ist ein Werk des Hasses und des Zornes gegen das Gemeine an sich. Hinter der arkadischen Schäferpoesie glüht die zeitlose Leidenschaft eines Künstlermenschen. „Weltgeheimnis ist die Schönheit." Der Kampf, den Platen führt, ist ewig: es ist der Kampf des Künstlers gegen das Platte, Überschraubte, Verlogene und Philiströse. Darum erfaßt man die Bedeutung von Platens Verhängnisvoller Gabel nur halb, wenn man sich bloß an die Seltsamkeiten und Anspielungen hält und sich mit Erklärungen des literarischen Zeitbildes begnügt. Auch das hohe Selbstbewußtsein des Dichters, das aus den kraftvoll strömenden Parabasen an den Aktschlüssen spricht, stammt nicht aus der Eitelkeit eines sich selbst verherrlichenden Dichters, sondern aus dem heiligen Zorn eines priesterlich reinen Menschen, der sich von dem Gemeinen durch eine Welt der Empfindung geschieden weiß. Daß Platen trotz seiner epischen Veranlagung und trotz der Vollendung seiner äußeren Form auch wahrer Leidenschaft fähig war, zeigt sich am deutlichsten in diesen Parabasen, den Chorsprüchen am Schluß der Akte. Selten hat die deutsche Sprache tiefere, reinere Klänge gefunden als in diesen, wie aus unendlicher Fülle sich ergießenden, künstlerisch vollendeten Versen.

Von der Formvollendung Platens zu reden, ist allmählich schon Gemeinplatz geworden. Nach modernen Begriffen ist Platen, von einzelnen sprachlich vollendeten Stücken wie den Parabasen und Balladen abgesehen, gerade in den lyrischen Gedichten oft voll Härten und ohne Rhythmik und durchaus nicht der Verskünstler, der heut noch ein Vorbild zu sein vermöchte.

Ein Werk der Übergangszeit war auch die folgende Satire: Der romantische Ödipus. Verspottet wurde darin Immermann unter dem Namen Nimmermann. Wohl hatte Immermann den Grafen Platen in einigen Epigrammen angegriffen, aber der romantische Ödipus war entstanden, ehe Platen von diesen kleinen Häkeleien Kenntnis erhalten hatte; die Literatursatire Platens war zwar kein Werk kleinlicher Rachsucht, wohl aber ein Beweis von Platens Unreife und voreiliger Selbstüberhebung. Denn Platen kannte Immermann, den er so grausam verspottete, gar nicht, am wenigsten aber kannte er Immermanns wahrhaft reife Werke. Platen irrte sich infolgedessen gründlich. Immermann wird uns in dem satirischen Gedichte gezeigt, wie ihn die Haidschnucken anbeten und das Publikum ihn besucht, während er einen Ödipus dichtet, d. h. so wie nach

Platens Auffassung die Romantiker den Stoff aus dem Altertum behandelt hätten. Nun war Immermann (1829) gar kein Romantiker mehr, er war es jedenfalls in keinem höheren Grade, als es Platen damals selbst noch war.

Der Schlag gegen Immermann war verfehlt, doch knüpften sich noch ärgere Verwicklungen daran. Im romantischen Ödipus hatte Platen auch Heine angegriffen und ihn den „herrlichen Petrark des Lauberhüttenfestes, der Menschen Allerunverschämtesten" genannt. Platens gehässige persönliche Angriffe waren durchaus nicht zu billigen; doch überstieg das, was Heine darauf antwortete (in den Bädern von Lucca) an Gemeinheit und Roheit tatsächlich jegliches Maß. Heine beschuldigte Platen außer allen möglichen Schmähungen (armer Adliger, Pfaffen- und Aristokratenknecht) auch mannmännlicher Neigungen. Vergebens aber hat Heine seinem Gegner ein Brandmal aufzudrücken gesucht, er hat es sich nur selbst auf die Stirne gebrannt. Denn Platen war im letzten Grunde eine edle, vornehme und reine Natur. Für seine Naturanlage, daß in ihm eine weibliche Seele in einem männlichen Körper lebte, konnte er nicht; aber er kämpfte, wie wir aus seinen Tagebüchern wissen, mit der ganzen Macht seiner sittlichen Persönlichkeit dagegen an.

In diesem unseligen Kampfe vereinsamte Platen, verbitterte und schonte schließlich weder die Nächststehenden noch sein eigenes Vaterland. Was er aber gelitten, und wie vornehm und wahrheitsliebend seine Seele gewesen, wissen wir erst, seit seine Tagebücher vollständig veröffentlicht sind. „O wer du auch seist", so redet Platen den Leser seiner Tagebücher an, „wer du auch seist, dem einst vielleicht diese Blätter in die Hände fallen, klage um mich, weine mit mir, glaube mit mir, daß ich unaussprechlich gelitten habe." Platen begann diese Tagebücher im Jahr 1813, als er ein sechzehnjähriger Page war. Bis wenige Wochen vor seinem Tode führte er sie weiter. Sie bilden eine fortlaufende Geschichte seiner Empfindungen. Im Jahr 1834, vor seiner letzten Reise nach Italien, ließ Platen die Tagebücher in der Verwahrung seines Freundes Dr. Pfeufer in München zurück. Er nahm den letzten (den 18.) Band seiner Aufzeichnungen nach Italien mit, wo er in Syrakus 1835 die letzten Eintragungen machte. Nach Platens Tode blieben die Tagebücher geheim. Zwanzig Jahre später trat eine trockene, verstümmelte Bearbeitung der Tagebücher an die Öffentlichkeit. 1896 und 1900 erschien die vollständige Ausgabe der Platenschen Tagebücher, die erst das wahre Verständnis des Dichters erschließen.

In diesen Tagebüchern Platens spiegeln sich auch deutlich die zwei Epochen seines künstlerischen Lebens: die erste von 1818 bis 1826, also die Studienjahre in Würzburg und Erlangen, die zweite den nur selten unterbrochenen Aufenthalt in Italien (1826 bis 1835) umfassend. Die erste Epoche ist die eigentlich leidenschaftliche Zeit Platens. Dichterisch fand sie ihren höchsten Ausdruck in den venetianischen Oden mit ihrer sprachlichen Pracht, aber auch mit ihrer tiefen Schwermut und Dunkelheit. Nach dem Besuche Venedigs 1824 kehrt eine Enttäuschung und Entsagung in Platens Seele ein. Die persönlichen Erlebnisse formen sich oft zum Nachteil der Wirkung mehr ins Allgemeine, mehr ins Typische um. Die Sonette an Karl Theodor (Frühjahr 1826) zeigen diesen Sieg des Willens über die Leidenschaft. Die Tagebuchblätter aus Italien lassen schon

eine kühle Gemessenheit erkennen. „Ein gewaltiger künstlerischer Wille und die unbedingte Herrschaft des Gedankens über alle Verworrenheiten des Herzens und der Sinne ließ jene Kunstwerke entstehen, vor deren Größe und Reinheit wir stets in neuer Ergriffenheit verharren." Eine eiserne Selbstzucht sollte den Sieg erringen! In den Oden der letzten sieben Lebensjahre (In der Neujahrsnacht, Lebensstimmung, Morgenklage) liegt über den feierlichen Strophen der Abglanz letzter Schönheit und ergreifender Sittlichkeit.

Als politischer Dichter kämpfte Platen so mutig wie einer gegen den schlechten, leeren, verderblichen Zeitgeist, gegen die Willkür, die Unfreiheit, den Despotismus. Im Aufruf an die Deutschen (1830) fordert er: „Aus Europa muß hinaus — Jeder absolute Graus." In der Folgezeit steht er mit in vorderster Reihe der politischen Kämpfer zwischen 1830 und 1835. (Siehe S. 375.) Die gescheiterten Hoffnungen nach der Julirevolution und der blutige Untergang Polens gaben ihm namentlich gegen Rußland zornflammende Lieder ein:

Der Rubel klirrt, der Rubel fällt,
Was ist der Mensch? Ein Schuft!
Und wenn die Welt dir nicht gefällt,
So steig in deine Gruft!

Platens volkstümlichste dichterische Leistungen sind die Balladen mit ihrem geschichtlichen Weitblick, mit ihrer starken Anschaulichkeit. Platens lyrische Gedichte sind in erhabener Fremdheit und Einsamkeit geblieben. Äußerlich wurde, zwar nicht unmittelbar, aber von der nach 1850 auftretenden dritten Generation, die sprachliche „Vollendung", die Platen erstrebt, zum Vorbild erkoren. Die sogenannten Plateniden, meist schwache Poeten, strebten wie ihr Meister den strengen Wechsel von kurzen und langen Silben durchzuführen. Es war ein Gewinn, daß bald nachher Heine ein anderes metrisches Grundgesetz aufstellte, das dem Wesen der deutschen Sprache besser als das Platensche angepaßt ist. Platens Verdienst als Dichter des Übergangs ist unvergänglich. Er verneinte die Romantik und die Schicksalsdichtung, er bekämpfte die Kleinlichkeit und Trivialität und wollte die Lyrik aus der Verschwommenheit der romantischen Periode zu festeren Gestaltungen führen; er verschmähte trotz der klassischen Form auch zeitgemäße und politische Stoffe nicht, er gab einem Innern von leidenschaftlicher Spannung einen Ausdruck von seltener Gehaltenheit und Klärung. Platen nannte sich als Bahnbrecher eines neuen Geschlechtes der Dichtung Winkelried. In den starrenden Speeren ist er verblutet, als er der neuen Dichtung eine Gasse öffnen wollte, aber ewiger Ruhm schmückt seinen Namen.

Zedlitz Wilhelm Waiblinger Leopold Schefer

Christian von Zedlitz 1790 bis 1862, stellt in anderer Weise als Platen den Typus des Übergangspoeten dar. Er war von Geburt ein Östreicher; war ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, trat dann ins Heer und lebte dichterisch tätig viele Jahre auf einem kleinen Gut. In vorgerückten Jahren ging er in östreichischen Staatsdienst, war seit 1838 in der Staatskanzlei ein literarischer Helfer Metternichs und hatte die Aufgabe, durch Flugschriften und Artikel in der

Allgemeinen Zeitung die östreichische Politik zu vertreten. Es glückte ihm nur teilweise, da an dieser Politik wenig Gutes zu vertreten war. Zedlitz kam erst spät zur Literatur; seine Hauptdichtung, die Totenkränze, erschienen erst 1828, zu einer Zeit also, da die romantischen Ideen schon abgeblüht hatten. Die Totenkränze gehören zu den merkwürdigen Werken des Übergangs; sie waren geboren aus romantischem Geist, aber mit den politischen Gedanken der Entstehungszeit getränkt. Doch sprach Zedlitz den Drang nach Freiheit, nach dem Recht der Selbstbestimmung nicht kühn und lebendig, sondern klagend und sentimental aus. Zedlitzens Bedeutung für die Entwicklung der Literatur ist damit noch keineswegs vollständig charakterisiert; er ward noch ein zweites Mal ein Dichter des Übergangs von einer Generation zur andern. Dies sein Auftreten ist in der Literatur ganz einzig: Zedlitz stellte den ununterbrochenen Zusammenhang mit der Romantik auch 1843 bei dem Auftreten der dritten Generation durch seine epische Spätdichtung Das Waldfräulein dar.

Lyrische Gedichte: Totenkränze, in Canzonen geschrieben, 1828. Gedichte 1832, darin: Die nächtliche Heerschau (Nachts um die zwölfte Stunde), geschrieben 1828, in alle Sprachen übersetzt.

Dramen: Der Stern von Sevilla 1829 (nach dem Trauerspiel von Lope de Vega bearbeitet), Kerker und Krone 1833 (eine Fortsetzung von Goethes Tasso, die da begann, wo Goethe endete und mit dem Tode des Dichters schloß, während das Volk draußen Tassos Ruhm bejubelte).

Epos: Das Waldfräulein, Märchen in 18 Abenteuern 1843.

Übersetzungen: Byrons Childe Harold 1836.

Die Totenkränze haben folgenden Inhalt: „Der Genius des Grabes führt Zedlitz an die Gräber großer Toten, zunächst nach Gitschin an Wallensteins Grab, dann nach St. Helena an das Grab Napoleons. Von den düsteren Erinnerungen an diesem Grabe reißt er sich gewaltsam los und flüchtet nach Vaucluse zu den Gräbern Petrarcas und Lauras, dann nach Verona an die Gruft Romeos und Julias. Das Glück, das die Liebe nicht krönt, hofft er bei den Dichtern zu finden, allein auch hier enttäuscht ihn das Schicksal Tassos, Shakespeares, Byrons. Wenn der Held, der Liebende, der Dichter nicht glücklich sind, vielleicht ist es der Freund der Menschheit? Canning, Josef der Zweite, Maximilian von Bayern? Der Dichter gewinnt am Schluß den Trost, daß dennoch alle glücklich waren, da Begeisterung sie erfüllte und sie ihren Lohn in sich selbst, in ihrem Streben fanden."

Leopold Schefer (1784 bis 1862) war Generaldirektor des Fürsten Pückler in Muskau. Auch Schefer ist erst sehr spät (1834) mit seinem Hauptwerk, dem Laienbrevier, hervorgetreten. Schefer war in seinen Novellen Romantiker; als Lehrdichter stand er Rückert nahe. Schefer war ein Feind des Reimes, er wollte nur durch den Gedanken, nicht durch die Form seiner Dichtung wirken und brachte sich dadurch selbst um die Wirkung seiner Dichtungen. Das Verhältnis von Gott und Welt ist das Hauptthema des Laienbreviers (entstanden 1807 bis 1822, gesammelt 1834). Es ist ein Lehrgedicht in Form eines Andachtbuches für den Nichtgeistlichen in 366 Sprüchen für jeden Tag des Jahres. Schefer beharrte auf der Stelle, die er gleich anfangs in seinen Dichtungen eingenommen hatte; er besaß in sich selbst keine Entwicklungsfähigkeit und er bedeutete auch für die Literatur keine Entwicklung.

Eines minder bekannten lyrischen Dichters sei hier noch gedacht, der wie so viele den Anlauf zu großen Dingen nahm: des Schwaben **Wilhelm Waiblinger**. Geburt und Jugendeinflüsse wiesen ihn auf die schwäbische Dichtergruppe.

Er war 1804 in Heilbronn geboren, entwickelte frühzeitig glänzende Anlagen, warf sich mit erstaunlich reger Fantasie auf die verschiedensten Gegenstände und zeigte eine gefährliche Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit. In Stuttgart genoß er schon als Gymnasiast den Umgang mit Dannecker, Uhland, Matthisson, Schwab und Haug. Auf der Schule schrieb er als Achtzehnjähriger seinen ersten Roman: Phaeton, dessen Mittelpunkt der unglückliche Hölderlin ist. Früh spielte auch die Liebe eine Rolle in Waiblingers Leben. In Tagebüchern, die er gar vielen zur Lektüre gab, legte er Rechenschaft über seine Seelenzustände ab. 1822 bezog er das theologische Stift in Tübingen, wo er mit Eduard Mörike und Ludwig Bauer Freundschaft schloß. Der stillem Wahnsinn verfallene Hölderlin war oft der vierte in ihrem Bunde. Durch das herrische Wesen Waiblingers — „ich muß glänzen können!“ — kam ein Bruch in die Freundschaft mit Mörike und Bauer, die Freunde fielen nach einem unseligen Liebeshandel, bei dem sich Waiblinger aber schließlich doch nur als platonischer Narr gezeigt hatte, von ihm ab, er stand vereinsamt und wurde schließlich 1826 aus dem Stift ausgewiesen. In der Heimat litt es Waiblinger jetzt nicht mehr. Verschiedene Schriften hatten seinen Namen bekannt gemacht. Lord Byron hatte schon auf dem Stift auf ihn gewirkt. Ein längerer Aufenthalt in Italien gehörte wie bei Platen zu Waiblingers glühenden Wünschen. In Italien wollte er Hohenstaufendramen dichten. Bald nach seiner Ankunft in Rom 1826 geriet Waiblinger in größte Bedrängnis, aber er arbeitete sich mit staunenswerter Spannkraft aus dem Sumpf wieder heraus. Er lebte in Rom, durchstreifte die Umgebung der Stadt, in Olevano fesselte ihn die Liebe zu einem schönen Landmädchen Nazarena, doch die Wanderungen zerrütteten seinen kranken Körper, und an den Folgen der Strapazen bei Besteigung des Ätna starb er 1830 in Rom.

Werke: Phaeton (Roman) 1823, Lieder der Griechen 1823, Vier Erzählungen aus der Geschichte des jetzigen Griechenland 1826 (in gebundener Sprache), Blüten der Muse aus Rom 1827, erschienen 1829, Taschenbuch aus Italien und Griechenland 1829 und 1830, Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn 1831.

Als Mensch wie als Dichter war Waiblinger das im Kleinen, was Byron im Großen war; Byron war freilich durch und durch eine Künstlernatur und Meister der Form, während Waiblinger Zeit seines Lebens einen dilettantischen Zug nie ganz verleugnet hat.

Unterhaltungsschriftsteller

Eine lange dunkle Reihe ganz Vergessener, doch einst hell strahlender Namen! Meist ist sogar der Name der Poeten den heute Lebenden nicht mehr bekannt. Und doch sind unter den Unterhaltungsschriftstellern, denen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden, erfolggekrönte Schriftsteller, die in ihrer Blütezeit berühmter waren als Schiller und Goethe und mehr gelesen wurden als diese. Ihre zahllosen Werke bildeten einst den Grundstock aller Leihbibliotheken, den Inhalt zahlreicher literarischer Gespräche und Auseinandersetzungen. Wer kennen lernen will, was der Zeit gefiel, der darf nicht zu den großen und literarisch bedeutenden Werken, der muß zu den Werken der Vielschreiber und den Schmökern der Gesindestube der Literatur greifen. Hier die bedeutendsten, nach Rang und Würden geordnet:

Weinerliche Familien- und historische Romane

August Lafontaine, geboren 1758 in Braunschweig, 1789 Feldprediger, 1801 Ehrendoktor und Kanonikus in Halle, 1831 gestorben, schrieb etwa 150 Bände, „Schöpfer des

weinerlichen Familienromans, seine Werke rührten ihn selbst zum Weinen. So fruchtbar war er, daß er vergaß, was er selbst geschrieben hatte und daß er seine Erfindungen, die sich in engem Kreise drehen, zum zweiten Male erfand."

Karoline Pichler, geborene von Greiner, 1769 in Wien, ebenfalls eine sehr beliebte Unterhaltungsschriftstellerin, etwas vornehmer, aber eintöniger, starb 1843.

Friedrich Rochlitz 1770 bis 1842: gutmütig, philisterhaft, belehrend.

Karl Weisflog 1770 bis 1828, Stadtrichter in Sagan, dazu Blumenzüchter und Schriftsteller, in kleinem gemütlichen Kreis heimisch, darin verdienstvoll, der Jean Paulschen Richtung folgend, liebte kleine alltägliche Charaktere in hübschen Idyllen vorzuführen: alte Privatschreiber, alte Hoforganisten, schüchterne Predigerkandidaten. In Amadeus Hoffmanns Manier war er weniger erfolgreich. Hoffmanns Bild hat er in der Novelle: Der Denkzettel festgehalten. Jahrelang war Weisflog gelähmt, aber über seine Leiden siegten sein Humor, sein zufriedenes Gemüt und seine große Liebe zur Musik und zu den Blumen. Seine Erzählungen sind gesammelt in den Fantasiestücken und Historien 1824 ff. Er wurde lange viel gelesen. Einzelne Geschichten: Der Pudelmütze 26. Geburtsfest; Eps, der Zwiebelkönig; Das große Los; Die Kunst- und Betteljahrt des Bratschisten Fidelitas; Der wütende Holofernes; Biographische Spittelfreuden des abgesetzten Privatschreibers Jeremias Kätzlein.

A. von Tromlitz, eigentlich von Witzleben, 1806 Oberstleutnant im preußischen Heer, 1813 Oberst der Hanseatischen Legion, gestorben 1839, schrieb zahlreiche historische Novellen. Ferner Franz v. d. Velde (geboren 1779). Er und Tromlitz verarbeiteten einen Band der Beckerschen Weltgeschichte nach dem anderen. Karl Gutzkow beschreibt ihre Darstellungsmanier in einer Weise, die auch für viele spätere Unterhaltungsschriftsteller charakteristisch ist: Tromlitz und v. d. Velde zerfetzten mit ihren hergebrachten Erfindungen jedes beliebige Stück Geschichte. Es sind dieselben Zärtlichkeiten, dieselben Nebenbuhler, dieselben Hindernisse der Verheiratung, die in allen ihren Romanen wiederkehren und sich nur durch das Kolorit und die Lebenslagen unterscheiden, die sie verschiedenen Zeiten und Völkern entlehnen. Dies nannte man die Geschichte romantisieren, obgleich es nichts war, als eine Verstümmelung der Begebenheiten, ein Herabziehen wichtiger und ernster geschichtlicher Vorgänge in das Interesse oft sehr matter Erfindungen.

Ritter- und Räuberromane

Diese Gattung war außerordentlich beliebt. Sie lebte von den Nachklängen von Goethes Götz, Schillers Räubern und Schillers Geisterseher. „Der Schauplatz der Schauerromane wurde gern in die finsteren Zeiten des Mittelalters verlegt. Reckenhafte Helden, die so mit Muskel- und Manneskraft ausgestattet wurden, wie es das geduldige Papier und der vielvermögende Glaube der Kutscher und Soldaten nur irgend zuließ, glücklicher in der Liebe als der keckste Musketier oder liederlichste Bediente, im Trinken so tüchtig und unabläßig wie der renommierteste Bursch, der sich Studierens halber auf Universitäten aufhielt; daneben minnige Fräulein, zart wie die zarteste Schneidermamsell; leidende Nonnen ohne Vergleich; Weiber wie die Dragoner und boshaft wie die Hölle; Räuber, edler als der edelste Gymnasiast, wenn er sich fühlt; Räubermädchen, die Büchse und Dolch führen und den ermüdeten Freund auf ihrem Schoß ausschlafen lassen; Pfaffen voll teuflischer Sinnlichkeit und abgefeimter Ränke; schauerliche Burgverließe und Totengrüfte; Geister, die grausenhaft aus sechs Fuß dicken Steinwänden hervorschweben, Hieb und Stich widerstehen und vor dem entsetzten Blick in das Nichts der Fantasie verschwinden; das alles mit Fluch, Blut und Mord, Entführung und Notzucht, Blutschande und jedem Greuel gemengt, auf den das peinliche Halsgericht Staupenschlag und Feuertod, Säcken und Pfählen, Hängen und Rädern und Vierteilen und Zwicken mit glühenden Zangen androht — eine Welt der idealen Ro-

heit, das wahre Land der Poesie für die Verfasser wie für ihre Leser; die einen der anderen würdig." Es ist die Welt, die eine anspruchsvollere und kompliziertere Generation um 1910 im Kinodrama suchte und fand, in den Detektivstücken mit ihrer Verherrlichung der Verbrecher und des Verbrechens.

Spieß, schrieb vielgegebene Ritterschauspiele wie Klara von Hoheneichen, Oswald und Mathilde, Der letzte Graf von Toggenburg und die Schauergeschichten: Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers.

Cramer, verfaßte die vielbewunderte Ritter- und Spitzbubengeschichte: Hasper a Spada 1792, voll abenteuerlicher Unnatur und üppiger Wollust.

Vulpius, lebte seit 1790 in Weimar, seine Schwester Christiane war Goethes Frau, verlegte den Räuberroman nach Italien. Sein Hauptwerk war Rinaldo Rinaldini 1798. Darin das vielgesungene Lied: In des Waldes düstern Gründen, in den Höhlen tief versteckt. Vulpius starb 1827.

Schlüpfrige Romane

Hier begegnet uns die Spekulation auf die mehr oder minder gut verhüllte Lüsternheit des großen Lesepublikums. Wir sehen die Fortsetzer der Richtung Wieland, Heinse, Kotzebue. Auch hier finden wir im 20. Jahrhundert die entsprechende Widerspiegelung in den erotischen Kinodramen und -romanen, nur alles zuchtloser, schmutziger und raffinierter und mit dem Mäntelchen der Aufklärung geschickt umhüllt.

Laun, eigentlich F. A. Schulze, lebte seit 1800 in Dresden, schrieb an die 200 Bände, darunter den Mann auf Freiersfüßen; mit Apel zusammen schrieb er das vielgelesene Gespensterbuch (6 Bände 1810 bis 1817). Laun starb 1849.

Julius von Voß 1768 bis 1832, ein tapferer Mann, hatte im polnischen Aufstand die Festung Thorn und eine Kriegskasse von 1½ Millionen Talern dem preußischen Staat gerettet, nahm, als statt seiner sein Oberst befördert wurde, den Abschied, zählte an den Rockknöpfen ab, „ob er, ohne Geschäft, Schriftsteller, Komponist oder Maler werden sollte. Der letzte Knopf traf den Schriftsteller." Schrieb an die 200 Bände, vielgelesen, vielgeschmäht, dann völlig vergessen. Schilderte das Preußentum, besaß Leichtigkeit des Stils, ungewöhnliche Erfindungskraft, lebhafte Anschauung, Neigung zur Ironie, staunenswerte Unermüdlichkeit, war im Leben ein armer Teufel und das Musterbild eines verbummelten Genies. Schrieb auch Dramen, Possen und Parodien (auf Faust, Jungfrau von Orleans und Nathan den Weisen) und war der Vater der alten „berühmten" Berliner Posse.

H. Clauren, eigentlich Karl Heun, 1771 bis 1854, preußischer Hofrat, Leiter der preußischen Staatszeitung, später hoher Beamter im Generalpostamt. Verfasser der Erzählungen: Mimili 1816, Der Kirchhof in Schwytz 1819, Die graue Stube 1820, Dijonröschen 1823. Herausgeber des Taschenbuchs Vergißmeinnicht (26 Bände 1818 bis 1834) mit zahlreichen von ihm geschriebenen süßlichen, augenblinzelnden, vorsichtig sinnlich kitzelnden Erzählungen. Gegen ihn richtete Hauff die Kontroverspredigt im Mann im Mond. Gutzkow spottete über ihn: Clauren war ein Genie der Gemeinheit; man kann sagen, daß er in seinem Gebiete klassisch war. Clauren konnte, was Klopstock von seiner Idee der Unsterblichkeit sagt, ebensogut von der seinigen sagen: Gemeinheit ist ein großer Gedanke, und des Schweißes der Edlen wert. Heutige Leser werden, wenn sie nach erotischen Reizungen suchen, von Claurens frauenzimmerlicher Teepoesie enttäuscht sein.

Die Presse und die Männer der Wissenschaft

Die Presse

Zumeist hat man die Männer der Presse in der Literaturgeschichte mit Stillschweigen übergangen, ebenso wie die für die Zeit besonders charakteristischen und bedeutenden Verleger. Es scheint mir aber notwendig, der einen wie der anderen

auch in der Literaturgeschichte mit einem ehrenden Wort zu gedenken. Der Einfluß eines großen Tagesschriftstellers oder eines großen Verlegers ist weit tiefer und stärker als der eines mittelmäßigen Dichters. Ohne eine Geschichte der Zeitung ist es unmöglich, eine Geschichte der geistigen Entwicklung zu geben. Hier nur einige Andeutungen.

Deutschland besaß ums Jahr 1796 aus dem 17. Jahrhundert vier große Zeitungen (Frankfurter Journal mit den Didaskalia, Magdeburgische Zeitung, Königsberger Hartungsche Zeitung und Leipziger Zeitung). Aus dem 18. Jahrhundert stammten von heute noch bestehenden Zeitungen: Die Vossische, die Hamburgischen Nachrichten, der Hamburger Korrespondent, die Schlesische Zeitung, die Weserzeitung, der Dresdner Anzeiger, der Schwäbische Merkur und die Allgemeine Zeitung. Die Mehrzahl dieser Blätter waren jedoch reine Intelligenzblätter, d. h. Anzeigenblätter ohne redaktionellen politischen Text; andererseits waren die politischen Blätter noch so gut wie gar keine Annoncenblätter. Infolge der mangelhaften Verkehrsverhältnisse trafen die politischen Nachrichten bei den Redaktionen nur spärlich ein, viele Tage und Wochen nach dem Ereignis, oft genug auch von der Zensur verstümmelt. Die Zeitungen gaben die erhaltenen Nachrichten meist ohne Glossen wieder, wie man Anekdoten erzählt. Auch die politischen Zeitungen von Bedeutung trugen noch einen literarischen Charakter und brachten für einen verhältnismäßig kleinen Interessentenkreis in der Hauptsache weitschichtige, philosophisch angehauchte Abhandlungen in einem räsonnierenden Stil, der nicht einfach zu verstehen war. Die Allgemeine Zeitung erklärte ausdrücklich, sie schreibe nicht für „Crapule", sondern nur für „Staatsmänner und Gelehrte." Berufsjournalisten, die nur der journalistischen Tagesarbeit gelebt hätten, gab es am Anfang des Jahrhunderts in Deutschland nicht. Der alte Wieland warnte 1802 seinen Sohn Ludwig davor, sich der Tagesschriftstellerei zu widmen; er riet ihm, eine Staatsstellung anzunehmen, damit er nicht von den „Lastern und Torheiten seines Zeitalters zu leben brauche." Die technische Herstellung der Zeitung war noch in den ersten Anfängen; man hatte nur Handpressen, und zum Druck einer kleinen Auflage brauchte man viele Stunden; die Blätter erschienen meist nur viermal wöchentlich. Auch die größeren Zeitungen hatten nicht viele Abonnenten. Berlin besaß bloß drei politische Zeitungen, Wien, das auch darin zurückgeblieben war, nur eine. Im Jahr 1811 hielten in Essen, Duisburg und Mülheim nur etwa 12 Menschen eine Zeitung. Das muß man bedenken, will man die Zeit verstehen.

Die napoleonische Zeit brachte der deutschen Presse eine völlige Knebelung der freien Meinung. 1811 führte Napoleon in Deutschland eine rücksichtslose Zensur ein. Länger als ein halbes Jahrhundert blieb sie eine stehende Einrichtung. Die Zensur hatte drei verschiedene Aufgaben: Beeinflussung, Überwachung und Unterdrückung der Presse. Eine Druckerei, sagte Napoleon, ist ein Arsenal, das nicht ohne weiteres jedem zugänglich sein sollte. Heinrich von Kleist ist auch in der Geschichte der Zensur und der Journalistik eine Erscheinung allerersten Ranges. Sein Phöbus 1808 sollte das führende Journal der jüngeren, gegen die Klassik anstürmenden Generation sein; die von ihm geplante Zeitschrift Germania 1809 wäre ein politisches Blatt großen Stils geworden. In den Berliner Abendblättern 1811 rang er mit beispielloser Energie und journalistischer Kunst gegen

die plumpe Übermacht der Zensur. Die deutschen Zeitungen boten unter Napoleons Herrschaft das Bild einerseits der Öde und Erstarrung, andererseits der Bestechlichkeit und Niedrigkeit.

Das ward anders zur Zeit der nationalen Erhebung. Da kam ein frischer Zug in die Zeitungen. Eine nie verspürte patriotische Begeisterung sprach aus den Blättern. Kotzebue, Niebuhr, Friedrich Arnold Brockhaus, Friedrich (von) Gentz, Heinrich Luden wurden Leiter von Zeitungen. Nur kurz, aber glänzend war die Laufbahn des Rheinischen Merkurs (1814 bis 1816). Ihr Herausgeber, Josef Görres in Koblenz, später der größte katholische Theolog des Jahrhunderts, war auch der bedeutendste Journalist der ersten Generation. Napoleon nannte das Blatt die fünfte Großmacht unter seinen Gegnern. Für die Zeit war Görres' Art etwas völlig Neues. Nicht leicht hat jemand erhabener, furchtbarer und teuflischer geschrieben als Görres, urteilte Friedrich Gentz, selbst ein Meister der Feder. Nach dem Pariser Frieden wendete sich Görres den inneren deutschen Angelegenheiten und den Einheitsbestrebungen zu, und hierbei erregte er den Zorn der preußischen Regierung, die nach Napoleons Sturz die Volksbewegung möglichst einzudämmen suchte. Die preußischen Blätter durften bald nach den Befreiungskriegen über preußische Angelegenheiten nichts bringen. Nicht alle Staatsmänner dachten so liberal wie der alte Blücher, der an einer prinzlichen Tafel dem fürstlichen Gastgeber sagte: „Weder Sie noch ich würden es erfahren, daß wir Dummheiten gemacht haben, wenn es uns nicht durch die Presse bekannt würde." Schlimmer noch als in Preußen war es in Östreich. Hier herrschte Graf Sedlnitzky 30 Jahre lang uneingeschränkt über die Zensur. Ein Heer geheimer Polizeiagenten hielt ihn über verdächtige Schriftsteller auf dem laufenden. Grillparzer hat schwer unter ihm gelitten. Selbst die Bände des Konversationslexikons, die über Östreich handelten, durften nur in einigen wenigen Bibliotheken gehalten und nur an die zuverlässigsten Staatsbeamten ausgegeben werden. Einzig Weimar unter Goethe und Karl August war eine Zeitlang, ehe der Bundestag einschritt, der Sitz einer liberalen Zensur.

Durch die Karlsbader Beschlüsse erstickte der Bundestag jede gedruckte Meinungsäußerung. Die einzige einflußreiche deutsche Zeitung war die Allgemeine Zeitung Cottas in Tübingen, später in Augsburg. Die Einführung einer strengen Zensur der Zeitungen zur „Beschränkung des Unfugs der Presse" war hauptsächlich das Werk des östreichischen Staatskanzlers Metternich. Die Zensur ward allmählich eine staatliche Einrichtung, um die Zeitungen und Journale im Zaum zu halten. Jeder Artikel mußte dem Zensor zur Erteilung der Druckerlaubnis vorgelegt werden. Der Zensor konnte den Abdruck ganz verbieten oder Stellen aus dem vorgelegten Artikel abändern oder streichen. Keine Stelle durfte passieren, in der ein Angriff oder auch nur eine leise Kritik über die eigene oder über eine fremde Regierung zu erblicken war. Ebenso streng waltete die Zensur über die Theaterstücke.

Kein Wunder, daß bei dem Mangel an öffentlichem Leben und bei der Unterdrückung jeder freien Meinung nach den Befreiungskriegen das Schöngeistige unglaublich überschätzt und förmlich verschlungen wurde, mochten auch die belletristischen Zeitschriften so romantisch, schwächlich und nüchtern wie möglich sein. Zunächst waren bis zum Jahr 1820 die Musenalmanache, die jedes

Jahr herauskamen, noch sehr beliebt. Abgelöst wurden sie in der öffentlichen Gunst von 1820 bis 1840 durch die Taschenbücher, die vorwiegend Prosaerzählungen enthielten und mit ihrer Süßlichkeit und Schwäche dem platten Durchschnittsgeschmack der Leser entsprachen. Die Taschenbücher waren für die Menschen der ersten Generation, was später die Monatsschriften und ähnliche Zeitschriften sind. Frauenzimmerlich klimpernd waren ihre Titel und ihr Inhalt (Cornelia, Luna, Aurora, Lindenblüten): den Gipfel der Schwärmerei bezeichneten Claurens Taschenbücher Vergißmeinnicht, die von 1818 bis 1834 in ununterbrochener Reihe von 26 Bänden erschienen und fast ganz von Clauren selbst geschrieben waren, Lüsternheit, Empfindsamkeit und unwahre Romantik in sich vereinigend. Gediegener war das Rheinische Taschenbuch, das in Darmstadt erschien.

Der kritischen Zeitschriften gab es viele. Die Hallesche und die Jenaische Literaturzeitung waren von schwerfälligem Ernst und starkem Beharrungsvermögen. Blätter mit vorwärtstreibenden und mächtig bewegenden Kräften waren die Zeitschriften der Romantiker: das Athenäum der Brüder Schlegel, das Poetische Journal von Ludwig Tieck, Memnon von August Klingemann, Kynosarges von Bernhardi, Phöbus und die Berliner Abendblätter von Heinrich von Kleist, Prometheus von Seckendorf und Stoll, das Pantheon von Büsching und Kannegießer, die Zeitung für Einsiedler von Achim von Arnim, Brentano und Görres, Concordia, Europa und das Deutsche Museum von F. Schlegel, zum Teil auch die Harfe und die Muse von Friedrich Kind, die Berlinischen Blätter für deutsche Frauen von Fouqué u. a.

Bekämpft wurden die Zeitschriften der Romantiker durch die von Kotzebue und Merkel seit 1803 herausgegebene Zeitschrift Der Freimütige, ein Blatt, das zwar inhaltlich fragwürdig war, aber journalistisch zu den geschicktest redigierten Blättern dieser Generation zählt. Anfänglich gehörte auch zu den Gegnern der Romantik das Morgenblatt für gebildete Stände. 1807 von Cotta gegründet, war es anfangs das Hauptblatt der Aufklärung. Geleitet wurde es von Weißer, später von Haug, Therese Huber, Hauff und Schwab. 1820 wurde dem Morgenblatt das Literaturblatt angefügt, das der derbe großmäulige Adolf Müllner, der Verfasser der Schuld, leitete. In Norddeutschland war am angesehensten die Abendzeitung. Sie war der Moniteur der Mittelmäßigkeit und Schwäche, der Wortklimperer und süßlichen Pedanten. Sie bestand von 1817 bis 1843. An ihr arbeiteten vor allem die Dresdner Dichterlinge und Spätromantiker mit. Der Gesellschafter von W. Gubitz in Berlin und Adolf Bäuerles Theaterzeitung in Wien waren oberflächlich, gewandt und unterhaltend pikant.

Immer zahlreicher traten jetzt wirkliche Journalisten in den Dienst der Presse: Kotzebue, Gentz, Görres, Mallinckrodt, Luden, Oken, Therese Huber, Adolf Müllner. Garlieb Merkel schuf das Feuilleton. Die bedeutendsten literarischen und Theaterkritiker dieses Zeitgeschlechtes waren W. Schlegel und Tieck.

In die Zeit vor und nach 1800 fällt das Aufblühen der großen Verlegerfirmen in Deutschland. Wohl an der Spitze ist der Verlag von Johann Georg Cotta in Tübingen, später in Stuttgart zu nennen. Im Jahr 1787 übernahm Cotta, den man den Fürsten der deutschen Buchhändler nannte, das schon viel früher gegründete Geschäft. Cotta war in dieser Zeit der Verleger von Schiller, Goethe, Jean Paul, Herder, Wieland, Voß, Wilhelm Schlegel, Uhland, Hölderlin,

Hebel, Zacharias Werner, Humboldt, Fichte und Schelling; er war der Herausgeber der Horen, der Allgemeinen Zeitung, des Morgenblattes, zahlreicher Taschenbücher und literarischer, künstlerischer und wissenschaftlicher Unternehmungen. Noch vor Cotta hatte Georg Joachim Göschen in Leipzig in seinem Verlag (gegründet 1785) eine große Zahl Dichter und Schriftsteller zu vereinigen gewußt, so Klopstock, Lessing, Wieland, Stolberg, Goethe, Schiller, Iffland, Seume, Kind, Laun, Houwald. Friedrich Arnold Brockhaus in Leipzig erwarb mit seinem Konversationslexikon 1808, mit den Deutschen Blättern 1813, den Blättern für literarische Unterhaltung und der außerordentlich weitschichtig angelegten Encyklopädie von Ersch und Gruber große Bedeutung; der Verlag von Benediktus Gotthelf Teubner wurde 1811 ebenfalls in Leipzig gegründet. Sehr wichtig war unter den Verlegern dieser Zeit Friedrich Christoph Perthes (1796 Gründung der Firma) in Hamburg, später in Gotha, der an den Bewegungen der Befreiungskriege den kühnsten Anteil nahm (Vaterländisches Museum 1810) und der mit Arndt, Niebuhr, Stein, den Brüdern Schlegel befreundet war.

Die Männer der Wissenschaft

Die Humboldts

Überragend an Zahl und weitreichend an Bedeutung waren in dieser Generation namentlich die Vertreter der Philologie. F. A. Wolf und Gottfried Hermann gehörten der klassischen Generation an. Mehr als Lebensmacht faßte August Böckh 1785 bis 1867 in Berlin das Altertum auf. Seine bedeutendste Schrift ist die über den Staatshaushalt der Athener. Die klassische Philologie soll nach Böckh das ganze Altertum geistig wieder produzieren.

Zu diesen klassischen Philologen kamen die Männer der allgemeinen Sprachwissenschaft: an ihrer Spitze Wilhelm von Humboldt. Die beiden Brüder Humboldt gehören auf zwei Gebieten, dem der Geisteswissenschaft und der Naturwissenschaft, zu den mächtigsten geistigen Führern der Generation. Wilhelm von Humboldt 1767 bis 1835 war einer der edelsten Menschen seiner Zeit, der Vertraute Schillers und Goethes, ein begeisterter Freund des Griechentums, ein bedeutender Sprachforscher und Ästhetiker, daneben einer der geistig freiesten Staatsmänner Preußens, kurz, ein Mann von so viel und so gleichmäßig großen geistigen Kräften, daß keine Einzelkraft die herrschende war. Die ersten dreißig Jahre des Lebens von Wilhelm von Humboldt waren hauptsächlich der Beschäftigung mit unserer klassischen Literatur gewidmet. Hiervon zeugen der Briefwechsel mit Schiller, die wichtigen Abhandlungen über Schillers Spaziergang, über Goethes Hermann und Dorothea, über Reineke Fuchs. Humboldt war auch der Schöpfer des später so scharf bekämpften humanistischen Gymnasiums, das ursprünglich der Erneuerung und Veredelung des deutschen Geistes und Wesens durch Pflege der klassischen Sprachen, vornehmlich des Griechischen, dienen sollte. Daß Wilhelm von Humboldt auch einer unserer feinsten Briefschriftsteller war, bewies u. a. der Briefwechsel mit einer Freundin (Charlotte Diede). Als Sprachforscher und Sprachphilosoph schrieb Wilhelm über die baskische Sprache 1817 und 1821, über den Marabharata 1826 und endlich über die Kawisprache auf der

Insel Java. Zu diesem Hauptwerk Wilhelms ist die Einleitung noch besonders bedeutsam: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts 1835. Sein menschliches Wesen zeigt er in dem Briefwechsel mit Caroline (seiner Frau), erschienen 1906 und 1916.

„Wilhelm und Alexander bewegen sich beide auf den Höhen der Gesellschaft: Wilhelm war wiederholt Minister und Gesandter, Alexander wiederholt mit diplomatischen Missionen betraut und viel in der unmittelbaren Umgebung zweier preußischer Könige. Beide Brüder waren mit Goethe persönlich verbunden und Wilhelm überdies mit Schiller genau befreundet. Wenn irgend jemand, so darf Wilhelm von Humboldt der dritte im Bunde unserer großen Dichter genannt werden ... Wie für Schiller und Goethe, so war auch für ihn das Griechentum die ideale Menschheit. Er meinte, in jeder ernsthaftesten und heitersten, in jeder glücklichsten und wehmütigsten Katastrophe des Lebens, ja im Momente des Todes würden einige Verse des Homer, und wären sie aus dem Schiffskatalog, ihm mehr das Gefühl des Überschwankens der Menschheit in die Gottheit geben als irgendein literarisches Produkt eines anderen Volkes."

Sein Bruder **Alexander von Humboldt** wurde 1769 in Berlin geboren. Alexander hat eine geradezu moderne Ausbildung des Geistes in seiner Jugend durchgemacht. Seine Lehrzeit zeigt ihn in merkwürdigster Vielseitigkeit mit naturwissenschaftlichen, sprachlichen, technologischen und kaufmännischen Studien beschäftigt. In Frankfurt a. O., Berlin und Göttingen studierte er Technologie und Botanik, in Hamburg neuere Sprachen, in Freiberg Geologie und Bergwissenschaft, in Bayreuth stand er an der Spitze des Bergwesens, in Salzburg studierte er Meteorologie, in Jena Astronomie, auf kleineren Reisen bereitete er sich auf seine große Expedition vor, die Südamerika der wissenschaftlichen Kenntnis erschloß. Mit dem Botaniker Aimé Bonpland bereiste Humboldt von 1799 bis 1804 Mittel- und Südamerika (Venezuela, Orinoko, Magdalenenstrom, Hochland von Quito, Besteigung des Chimborasso, der als der höchste Berg der Erde galt, Rückkehr über Nordamerika nach Bordeaux). Unterstützt von den französischen Naturforschern Arago, Gay Lussac, Cuvier u. a. arbeitete Alexander von Humboldt mehr als zwei Jahrzehnte in Paris an der Herausgabe seines Reisewerkes (30 Bände mit 1425 Kupfertafeln). 1827 kehrte Humboldt nach Berlin in die Nähe König Friedrich Wilhelms des Dritten zurück; 1829 bereiste er mit Ehrenberg und Rose den Ural, Altai und den Kaspisee. Darauf folgten von neuem dreißig Jahre der weitesten und fruchtbarsten wissenschaftlichen Tätigkeit in Berlin und Potsdam. A. von Humboldt stand ein Menschenalter hindurch als der erste Naturforscher seiner Zeit wie ein Fürst der Wissenschaft da. 1859 verschied er in seinem 90. Lebensjahr. Die großen Reisewerke Humboldts sind französisch geschrieben: Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent (unvollendet) 1816 bis 1832, Asie Centrale 1843. Von den deutsch geschriebenen Werken sind zu nennen: Ansichten der Natur 1808 und Der Kosmos 1845 bis 1862. Die zahlreichen anderen Schriften waren für Fachgelehrte bestimmt.

Der Kosmos (das griechische Wort bezeichnet die harmonisch geordnete und geschmückte Natur) ist eine Naturbeschreibung höchsten Stils, die von den gewaltigen Himmelskörpern bis zu der Flechte reicht, die in den Tundren Sibiriens

den Boden bedeckt. Der erste Band enthält Allgemeines über Natur, Naturfreude und Naturerkennen; der zweite Band schildert das historische Leben auf der Erde; der dritte Band beschäftigt sich mit Astronomie, der vierte mit Geophysik, besonders mit dem Vulkanismus. Der Kosmos ist Humboldts letztes, reifstes Werk; 76 Jahre alt, faßte der große Gelehrte darin die Ergebnisse eigener Forschung und der Naturwissenschaft seiner Zeit mit unerreichter Schönheit, Kraft und Anschaulichkeit des Ausdrucks zusammen. Noch einmal wird uns A. von Humboldt in seinen tiefen Einwirkungen auf die Naturwissenschaft der zweiten Generation entgegentreten.

Die Grimms

In die Welt der Wissenschaft wie in die der Dichtung ragen zwei große Sprachforscher herein: Jakob und Wilhelm Grimm. Beide waren erfüllt vom Glauben an die Größe und Herrlichkeit des deutschen Volkes und seiner Vergangenheit. Der genialere und kühnere war Jakob, ein herrlicher deutscher Mann, einer der edelsten Charaktere, der unvergänglich in der deutschen Geistesgeschichte dasteht.

Jakob Grimm wurde 1785 in Hanau geboren, durch Tiecks und Wackenroders Werke (Sternbalds Wanderungen) wurde er zum Studium des deutschen Altertums angeregt; er war Bibliothekar in Wilhelmshöhe beim König Jerome von Westfalen, forderte 1815 in Paris die in Deutschland geraubten Handschriften zurück und wurde dann Bibliothekar in Kassel. 1830 ging er nach Göttingen als Professor, 1837 nahm er teil an dem Protest der Göttinger Sieben gegen den Verfassungsbruch des Königs Ernst August von Hannover (die sieben Professoren waren: der Rechtshistoriker Albrecht, der Historiker und Politiker F. C. Dahlmann, der Orientalist Ewald, die beiden Brüder Grimm, der Literarhistoriker Gervinus und der berühmte Physiker Weber). Im Grunde waren die Grimms politisch völlig naiv; ihr Protest floß nur aus einem natürlichen Rechtsgefühl; Gervinus war ein furchtbarer Rechthaber; der einzige wirkliche Politiker von den Sieben war Dahlmann. 1840 wurde Jakob Grimm als Mitglied der Akademie der Wissenschaften nach Berlin berufen; er starb 1863.

Mit ihm in Liebe und Arbeit verbunden, nur milder, anmutiger und weicher, aber fast den gleichen Lebenslauf aufweisend, war Wilhelm Grimm 1786 bis 1859. Wilhelm schrieb langsam und änderte oft, Jakob schrieb so fest und gedrungen, als ob er in Erztafeln die Worte eingrabe. Beide gaben gemeinsam die beiden ältesten deutschen Gedichte heraus (Das Hildebrandslied und das Wessobrunner Gebet), ferner den Armen Heinrich von Hartmann von Aue.

Von den gesonderten Schriften der Brüder sind die Hauptwerke Jakobs: die deutsche Grammatik 1819 und die deutschen Rechtsaltertümer 1828. Wilhelms Hauptschrift ist das gelehrte Werk: Die deutsche Heldensage 1829. Mit diesen und anderen Schriften wurden die Grimms die Begründer der deutschen Altertumswissenschaft und der historischen Grammatik; zugleich haben sie die Schätze unserer alten Poesie gehoben.

Ihre größte Leistung begannen die Grimms erst im Alter; das deutsche Wörterbuch, von dem sie nur vier Bände fast vollendeten (bis zum Buchstaben F). 1850 hatten sie die Ausarbeitung begonnen, ursprünglich sollte es ein Hausbuch

werden, 1852 begann das Werk zu erscheinen, dessen ungeheure Ausdehnung damals noch niemand ahnen konnte. 1863 starb Jakob Grimm, man glaubte nun bis zum Ende des Jahrhunderts das Werk vollenden zu können, doch wurde das Erbe Grimms unvollendet in das neue Jahrhundert geschleppt. Rudolf Hildebrand in Leipzig, einer der genialsten Anreger der literarhistorischen Wissenschaft, bearbeitete K und G; das G setzte Wunderlich fort; Moritz Heyne in Göttingen verwendete auf die Bearbeitung der Buchstaben H und J, L und M sechzehn Jahre, dazu bearbeitete er auch die Buchstaben R und S. Karl Weigand setzte das F fort, Matthias Lexer bearbeitete die Buchstaben N bis Q und teilweise T, Ernst Wülcker teilweise V und Karl von Bahder W. Von anderen Mitarbeitern seien noch genannt: Otto Erdmann, B. Crome, Johann Stosch, Th. Siebs und R. Meißner. Das Grimmsche Wörterbuch soll den gesamten neuhochdeutschen Sprachschatz umfassen. Es ist ein Nationalwerk, das auch auf andere Völker vorbildlich gewirkt hat.

Aus Jakob Grimms herrlicher Vorrede zu dem Deutschen Wörterbuch klingen uns noch heute, nach den furchtbaren Verlusten des Deutschtums im Weltkrieg, mächtig und zugleich wehmütig mahnend die Worte ans Herz:

„Deutsche geliebte Landsleute, welches Reiches, welches Glaubens ihr seid, tretet ein in die euch allen aufgetane Halle eurer angestammten alten Sprache. Lernet und heiliget sie und haltet an ihr, eure Volkskraft und Dauer hängt an ihr. Noch reicht sie über den Rhein in das Elsaß und bis nach Lothringen, über die Eider tief in Schleswig-Holstein, am Ostseegestade hin nach Riga und Reval, jenseits der Karpathen in Siebenbürgens altdakisches Gebiet. Auch zu euch, ihr ausgewanderten Deutschen, über das salzige Meer gelangen wird das Buch und euch wehmütige liebliche Gedanken an die Heimatsprache eingeben oder befestigen." „Das Wörterbuch soll ein Heiligtum der Sprache gründen, ihren ganzen Schatz bewahren, allen zu ihm den Eingang offen halten."

In die poetische Literatur gehören die Grimms vornehmlich mit den Kinder- und Hausmärchen, die auf Arnims Drängen hin erschienen. Der erste Band (1812) enthielt nur 85 Märchen. Ein zweiter Band, 70 Märchen umfassend, folgte 1815; hier hatten auch manche Freunde beigesteuert, mehrere, darunter einige der schönsten, aus Niederdeutschland, in niederdeutscher Mundart erzählt. Der Wissenschaft diente ein dritter 1822 erschienener Band. 1819 kam die erste Gesamtausgabe heraus, eine Auswahl der schönsten Märchen 1825. „Hier leuchtet das deutsche Märchen in seiner ursprünglichen Reinheit, Kindlichkeit und Naivetät, frei von verschönender Zutat, und darum sind sie ein unwidertroffenes, ja unerreichtes Vorbild schlichter Volkstümlichkeit und Gemütsinnigkeit. Sie werden, so lange es eine deutsche Jugend gibt, und so lange diese Jugend Empfänglichkeit und Sinn für die Poesie des Märchens haben wird (und hoffentlich wird dieser Sinn nie altern und schwinden) der Quell bleiben, aus welchem nicht bloß das Herz des Kindes, sondern jedes für echte Naturpoesie empfängliche Gemüt sich labt." An ihnen hat hauptsächlich Wilhelm Grimm gearbeitet. Er traf den schlichten, treuherzigen, naiven Volkston in wundervoller Weise. Die alten Märchen vom Dornröschen, Schneewittchen können gar nicht mehr anders erzählt werden, als es die Brüder Grimm getan haben. Sie befreiten unser deutsches Märchen von dem Altklugen, Lehrhaften und Ironischen, das ihm eingebildete Kunstdichtung aufgeprägt hatte. Staunend erkannte man die tiefe Ge-

müts- und Fantasiewelt des Volkes und freute sich an dem erquickenden Buch, das mit Recht die „Bibel der Kinderwelt" wurde und die erste und schönste Nahrung der jungen, sich entwickelnden Seele. — Die beiden Grimms bilden zusammen eine Einzige Persönlichkeit.

*

Schöpfer der sprachvergleichenden Forschung war Franz Bopp 1791 bis 1867. Er begründete die moderne Sprachwissenschaft, wies die Verwandtschaft der einzelnen indogermanischen Sprachen nach und erklärte deren Verwandtschaft durch den Ursprung aus einer gemeinsamen einheitlichen Ursprache. Hauptwerk: Vergleichende Grammatik 1833 bis 1852.

Als scharfsinniger germanistischer Philolog wendete Karl Lachmann 1793 bis 1851 die Wolfsche Methode der Textkritik von den Homerischen Gedichten auf das Nibelungenlied an, das seine Kritik in 20 alte Heldenlieder auflöste. Diese Lachmannsche Liedertheorie ist in ihrer ursprünglichen Schroffheit heute aufgegeben. Verdienstvoller sind seine kritischen Textausgaben von Walter und Wolfram.

Historiker

An der Spitze der Historiker dieser Generation steht Friedrich Christoph Schlosser, geboren 1776, seit 1817 in Heidelberg, gestorben 1861. Schlossers Darstellung ist ohne Kunst, oft einseitig, aber geschlossen. Er legte bei Beurteilung der großen geschichtlichen Persönlichkeiten einen strengen sittlichen Maßstab an; er erkannte keine politische Moral an, sondern richtete die Zeit und die Geschlechter nach den „sittlichen" Gesichtspunkten, die das Privatleben des Einzelnen seit Kants kategorischem Imperativ regieren sollten. „Die scharfe, gewaltige Wertbeurteilung ist es allein und ganz ausschließlich, die dem Schlosserschen Geschichtswerk Leser, Bewunderer verschafft, ja sagen wir es nur offen, worin das wirkliche und unvergängliche Verdienst des Mannes ruht. Das nie und nimmer zurückzudrängende Bedürfnis der Wertbeurteilung geschichtlicher Dinge — das Dantesche Element, das in die Hölle verstößt und ohne Sorge um Gunst und Ungunst Könige und Kaiser verdammt — hat Schlosser wohl im Übermaß und allzu hastig befriedigt, dennoch aber sicherte es ihm den Erfolg." (Ottokar Lorenz.) Schlossers Darstellungsart trägt durchaus das Gepräge des Subjektiven. Hauptwerke: Weltgeschichte (1815 bis 1841), Geschichte des 18. Jahrhunderts (1836 bis 1848) und namentlich die Weltgeschichte für das deutsche Volk in 19 Bänden (1842 bis 1854). Schlossers in klarem, schmucklosem Stil geschriebene Weltgeschichte war lange Zeit bis in die siebziger Jahre hinein fast in jedem gebildeten deutschen Bürgerhaus zu finden. Von Schlosser ging die sogenannte Heidelberger Schule der Geschichtschreibung aus, zu der in weiterem Umfang folgende Historiker gehören: Gervinus, Häusser, Weber, Treitschke, Lamprecht. Ihr steht die streng objektive Schule gegenüber: Ranke, Waitz, Giesebrecht, Sybel.

Einer der Hauptbegründer der historischen Kritik war Barthold Georg Niebuhr 1776 bis 1831, auch als Staatsmann und Patriot bedeutend. Sein Hauptwerk ist die Römische Geschichte (1811 bis 1832). Die ganze römische Geschichte in den ersten vier Jahrhunderten wurde zertrümmert und aus den Trümmern ein neuer, zuverlässigerer, später erweiterter Bau errichtet. Der wichtige Grundsatz seiner Römischen Geschichte lautete: „Wir müssen uns bemühen, Ge-

dicht und Verfälschung zu scheiden." „Kein Staatsmann, kein Historiker hat mehr getan für die Einführung und Entfaltung des demokratischen Begriffs in der Staatengeschichte als Niebuhr in der Geschichte seines Kampfes der römischen Patrizier und Plebejer. Niebuhr hat dadurch unendliche Dienste dem Bürgerstande geleistet."

In nationalem und romantischem Geiste gehalten war das vielgelesene Werk von Friedrich von Raumer, der von 1781 bis 1873 lebte und in Berlin Geschichte und Staatswissenschaften lehrte. Er schrieb die Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit 1823. In diesem Werk lebte Begeisterung für Kaiser und Reich, und es ward die Quelle zahlloser Hohenstaufendramen Berufener und Unberufener; namentlich Raupach nahm Raumers Geschichte Band für Band als Quelle für seine dürren Hohenstaufenstücke.

Unter den großen Rechtslehrern der Generation mag der Schwager Clemens Brentanos, der elegante römische Jurist Friedrich Karl von Savigny, erwähnt werden, der Führer der historischen Schule der Rechtsgelehrten. „Wolf, Niebuhr, Schleiermacher und Wilhelm von Humboldt — mit ihnen im Bunde Savigny — haben die Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts umgeschaffen und neugestaltet."

Nur die Anfänge der literarhistorischen Forschung fallen in diese Zeit. Goethe hatte zuerst in den Abschnitten von Wahrheit und Dichtung die Literatur seiner Zeit zu schildern gewußt. Die Brüder Schlegel in ihren ästhetischen Schriften, Tieck in der Einleitung zu der Ausgabe der Schriften von Lenz, Uhland in seinen Schriften über die Minnesänger, Schlosser in einzelnen Abschnitten seiner Weltgeschichte legten für die ältere und neuere Zeit den bleibenden Grund zur literarischen Geschichtsschreibung. Eine umfassende deutsche Literaturgeschichte zu schreiben, war dieser Generation noch nicht beschieden.

Die zweite Generation

Politische und wirtschaftliche Zustände

Die Jugend

„Voran, voran, ihr Bittern.
In segenden Gewittern!"

Die Mehrzahl der Dichter der zweiten Generation war nach 1800 geboren. In ihre Wiege hatte die napoleonische Herrschaft ihren blutigen Schein geworfen, in die Zeit der Knabenspiele war der Sturm und die Begeisterung der Befreiungskriege gedrungen. Begann jemals eine Generation mit schwärmerischen Anschauungen, dann war's diese; aber auch keine Generation wurde grausamer in ihren idealen Erwartungen getäuscht als diese.

Die schwellende Brust voll feuriger Lieder, war die fromm gläubige Schar der Jünglinge aus dem Befreiungskriege zurückgekehrt; die Burschenschaftslieder erklangen im fröhlichen Kreis, und mancher hochgemute Jüngling und Mann trug das schwarzrotgoldne Burschenschaftsband hoffnungsfreudig um die Brust. Einheit, Freiheit und Größe des Vaterlandes waren die höchsten Gedanken für alle, die nach 1813 auf die Universitäten zurückkehrten. Wie dies Traumbild erreicht werden sollte, wußte man nicht. Mochte ohne Zweifel das „teutsche" Wesen auch manches Übertriebene an sich haben, der edle und tüchtige Kern läßt sich nicht verkennen. Die Jugend der Befreiungskriege fühlte sich mit Recht für ein freies Handeln und für die höchsten vaterländischen Ziele berufen. Diese Hoffnung vernichtete die erste Reaktionszeit des Jahrhunderts, die nach 1815 begann. Der deutsche Bund, von England, Rußland und Östreich absichtlich in seiner Ohnmacht und Zerrissenheit erhalten, war das Zerrbild deutscher Einheit. Die Freiheitskämpfer wurden verfolgt; die Versprechungen, die der König von Preußen in Kalisch am 25. März 1813 („Herstellung einer deutschen Verfassung in lebenskräftiger Verjüngung und Einheit, ohne fremden Einfluß, allein durch die deutschen Fürsten und Völker") und in Wien am 22. Mai 1815 (Herstellung einer Repräsentativverfassung in Preußen) gegeben hatte, waren bald vergessen; das Volk blieb jeder Teilnahme an den Staatsgeschäften beraubt; die Vereinsbildung wurde verhindert, die Schule bevormundet, die Presse geknebelt, das Münzwesen war zersplittert, das Heer verfallen, das Handwerk verkam in der zünftlerischen Gebundenheit, eine parlamentarische Vertretung der ganzen Nation wurde hartnäckig verweigert, alles sollte, geistig, politisch, gewerblich, sozial auf den Stand des patriarchalischen Absolutismus vor 1806 zurückgeschraubt werden.

Die Welt aber hatte ihr Antlitz verändert. Das Bü·gertum hatte in den Befreiungskriegen das Gefühl, wenn auch noch nicht die Gewißheit der politischen Mündigkeit gewonnen. Neben Königtum, Adel, Kirche, Beamtentum und Militär forderte der bürgerliche Stand nach 1815 sein Recht an der Leitung des Staates. Im alten absolutistischen Beamtenstaat waren Ordnung, Gesetz, Wohlfahrt vollauf vorhanden gewesen; aber sie waren aus dem Willen des Königs, nicht aus dem Willen der Nation entsprungen; im Verfassungsstaat, der nach den Befreiungskriegen das Ideal der Jugend war, sollte das Gesetz dem Willen der Nation entspringen. Die Machthaber verharrten bei ihrer Weigerung auf dem engherzigsten Standpunkt. „Das war das Betrübendste, daß die Regierungen damals gar nicht daran dachten, daß es Pflicht eines guten Bürgers sei, sich darum zu kümmern, wie die Angelegenheiten des Staates verwaltet werden." Dieser Kampf des Bürgertums und der Jugend hat zwei revolutionäre Höhenpunkte gehabt: 1830 und 1848. Die erste, biedermeierhafte, zahme Bewegung ums Jahr 1830 in Sachsen, Hannover und beiden Hessen war auf rein staatsbürgerliche Ziele gerichtet; sie war, negativ ausgedrückt, nicht national und nicht sozial; bei ihr ging es nur um innerpolitische Freiheit, d. h. um konstitutionelle Rechte in den Mittelstaaten, die der Staatsbürger in Frankreich und England schon lange besaß. Die zweite, tiefere und stärkere Bewegung, die von 1840 bis 1848 anschwoll, war dagegen politischer und zugleich nationaler Natur und umfaßte die ganze Nation: bei ihr handelte es sich um den Ausbau der politischen Freiheit der Nation im Innern und gleichzeitig um die nationale Einheit Deutschlands nach außen. Abwechselnd trat bald mehr die inner-freiheitliche, bald mehr die nationale Seite der Bewegung hervor. Im Jahr 1849 schließlich kam wenigstens für kurze Zeit durch das Auftreten des Proletariats zu dem politischen und dem nationalen Ziel noch der soziale Gedanke als neuer Zündstoff hinzu, der indessen gar bald erlosch. Das Kommunistische Manifest, das Karl Marx und Friedrich Engels 1848 verfaßten — „Proletarier aller Länder, vereinigt Euch" — verhallte zunächst in der durchaus bürgerlichen Revolution.

Nun muß man bei Betrachtung dieser Zeit und ihrer Literatur einen grundlegenden Satz voranstellen: Die gesamte Bewegungsdichtung — und das ist das Schaffen von Börne, Grabbe, Heine, Chamisso, Gutzkow, Lenau, Büchner, Laube, Mundt — versteht man nur, wenn man sie als Kampfdichtung einer jungen Generation und einer aufstrebenden gesellschaftlichen Klasse, des Bürgertums, betrachtet. Die vielfach fehlende künstlerische Schönheit der Werke, die Zerflossenheit der künstlerischen Form, das Hereinzerren der Tagesfragen, die Polemik, die zahlreichen ästhetischen Mängel der Dichtungen zwischen 1830 und 1848 darf man nicht einseitig aus individuellen Gründen, nicht einseitig aus den Schwächen der Künstler oder des Menschen herleiten, sondern man muß sie aus den Kämpfen der Zeit heraus zu verstehen suchen, in der den Besten der Nation und namentlich der feurigen Jugend Luft und Licht von einem überlebten patriarchalischen Absolutismus und einem verknöcherten Beamtenstaat verweigert wurden.

Aber von vielem Unmöglichen ist doch das Unmöglichste: die Stillegung der Geistesentwicklung einer jungen Generation, wenn diese zugleich eine aufsteigende Gesellschaftsschicht umschließt. Und diese Jugend war 1826 da; sie stand zur

Übernahme der Herrschaft bereit. „Die Kämpfer von Leipzig und Waterloo, die Burschenschafter, die Turnschüler waren herangewachsen; schon rückten sie als Männer in die führenden Stellungen; noch waren sie eine verborgene Miliz, deren Stärke und Gefährlichkeit nicht zu erkennen war, aber ihre Zeit müßte kommen, der Augenblick mußte eintreten, wo sie eine Macht bildeten." Der steigende Verkehr, das wachsende Unternehmertum bürgerlicher Herkunft, der Einfluß französischer und englischer Geisteskämpfer, die Revolution in Italien und Spanien und vor allem der griechische Freiheitskampf von 1821, der die Gemüter in Deutschland mächtig erregte und der die Unveräußerlichkeit nationaler Rechte, die Endlichkeit aller Tyrannei bewies: all das drängte zu einer starken Entladung.

Die Julirevolution

Was wollte es heißen, daß 1821 Preußen das Wort Protestantismus in öffentlichen Schriften untersagte oder daß der Bundestag 1829 amtlich die Abfassung und Einsendung von Adressen über öffentliche Angelegenheiten verbot? Im Juli 1830 brachte die zweite französische Revolution die Welt in Aufruhr. Karl X. von Frankreich, der durch die sogenannten Ordonnanzen die Kammern hatte heimschicken wollen und das Wahlgesetz ändern, wurde gestürzt, das Bürgerkönigtum Louis Philipps aus dem Hause Orleans wurde durch das Recht der Revolution geschaffen. Die Wirkung auf die junge Generation war in Deutschland ungeheuer. Der junge Gutzkow, der eben einen Preis der Berliner Universität gewonnen hatte, ward an dem Tag der Julirevolution unauflöslich mit der Sache der Freiheit und der Literatur verbunden. Der junge Menzel rief aus: „Die Bedingung alles gesunden Gedeihens in Wissenschaft und Kunst ist ein öffentliches Leben." Der herbe Platen forderte im Aufruf an die Deutschen (1830): „Aus Europa muß hinaus — jeder absolute Graus." Heine, der früheste und kühnste Bahnbrecher des jungen Geschlechts, hatte schon vor der Revolution die Worte geschrieben: „Der Schiller-Goethesche Xenienkampf war doch nur ein Kartoffelkrieg, es war die K u n s t p e r i o d e, es galt den Schein des Lebens, die Kunst, nicht das Leben selbst. Jetzt gilt es die höchsten Interessen des Lebens selbst, die Revolution tritt in die Literatur." Chamisso, spät gereift, rief jetzt den Königen zu: „Es ist ein eitel, ein vergeblich Wagen, zu greifen ins bewegte Rad der Zeit." In seinem Memento 1830 schilderte er Karls X. Flucht aus Frankreich und schloß: „Ihr Mächtigen der Erde, schaut und lernt!" In Chamissos Gedicht Die Ruine 1832 klammert sich der König in höchster Verzweiflung an den Priester: „Hilf, Priester, du! Es tagt! Es darf nicht tagen." Ähnlich Anastasius Grün in den Spaziergängen eines Wiener Poeten, ähnlich Heine in dem rein politischen Buch Französische Zustände 1833, und etwas später Nikolaus Lenau in der Lektionsszene des Faust.

Die Erschütterung wuchs und nahm zu durch die Presse. Die französische Julirevolution fand in Börne ihren glänzendsten Berichterstatter. Seine Briefe aus Paris drangen in Deutschland in weite Kreise und zündeten im Herzen aller liberal Gesinnten. In Papier gewickelte Sonnenstrahlen nannte Heine die Zeitungen, die jetzt und später Nachrichten von den bedeutsamen Umwälzungen in Paris brachten. Die Julisonne zwang, wie er weiter sagte, die Deutschtümler ihre altdeutschen

Röcke und Redensarten auszuziehen und sich geistig und körperlich in das moderne Gewand zu kleiden, das nach französischem Muster zugeschnitten war. Und was wollten die Stürmer und Dränger von 1830 anderes als was in Frankreich schon lange erreicht war: Rede-, Lehr-, Lern- und Gewissensfreiheit, Gleichheit vor dem Gesetz, Schutz der Person, Handels- und Gewerbefreiheit, Öffentlichkeit der Rechtspflege, Volksvertretung, Preßfreiheit und Verantwortlichkeit der Minister.

Wir haben in den freiheitlichen Einrichtungen Frankreichs, die die Geister mächtig erregten, einen der wichtigsten Gründe zu erblicken, weshalb die Dichter dieser Generation so unaufhörlich Frankreich für uns als Muster aufstellten. Sie überschlugen sich förmlich in ihrer Begeisterung. „Paris, das Mekka der Freiheit", „die Franzosen, das auserlesene Volk der Freiheit", „in französisch sind die ersten Evangelien und Grundlehren der neuen Religion verzeichnet; die Götter Griechenlands jauchzen in ihrem Himmel vor Bewunderung und wären gerne aufgestanden von ihren goldnen Stühlen und zur Erde niedergestiegen, um Bürger zu werden von Paris." Nur allzu selbstverständlich verband sich mit der Bewunderung Frankreichs in politischer Beziehung leider eine Bewunderung und Nachahmung der Franzosen in literarischer Hinsicht.

Die französische Staatsumwälzung hatte fast unmittelbar die polnische Bewegung 1830/31 ins Leben gerufen. Platen, Chamisso, Lenau, Mosen, Hartmann, Beck und viele andere (nur Heine nicht) dichteten Polenlieder voll schwärmerischer Begeisterung für den Befreiungskampf der Polen, die man in törichter Verblendung als die kühnen Pioniere einer europäischen Befreiung aus der Geistesknechtschaft ansah.

Die zweite Reaktion

Der lange bei uns angehäufte Zündstoff entlud sich zuerst in einem Wortradikalismus auf dem Hambacher Fest in der Pfalz 1832. Die Befreiung Deutschlands wurde von 30 000 Menschen „beschlossen". Das schwarzrotgoldene Banner wurde entrollt und nach fröhlichem Zechen auf die noch gar nicht bestehenden vereinigten deutschen und europäischen Freistaaten ein Hoch ausgebracht.

Das Hambacher Fest war das Zeichen, auf das die Feinde der Jugend und des liberalen Bürgertums in den Regierungen gewartet hatten. Nichts fürchteten sie mehr als eine Wiederholung dessen, was sie 1813 und 1815 erlebt hatten: eine elementare Entfaltung der Volkskraft. Auf Metternichs Antrieb folgte in der zweiten Reaktionszeit, die von 1833 bis 1840 dauerte, eine neue Unterdrückung freiheitlicher Bestrebungen nach staatlicher Mitarbeit. Auf Antrag Metternichs beschloß der Bundestag aufs feierlichste: die gesamte Staatsgewalt liege in den Händen der Fürsten; Steuerverweigerungen der Stände kämen einem Aufruhr gleich; der Bund könne die Landesgesetze aufheben; nur der Bund dürfe die Bundesgesetze auslegen. Die Presse wurde strenger als früher überwacht; die Zensur der Bücher verschärft; schon die Teilnahme der Jugend an der Burschenschaft trug die Todesstrafe ein, die meist im „Gnadenwege" in dreißigjährige Festungshaft verwandelt wurde. „1800 Jünglinge schmachteten hinter Kerkergittern. Warum? Ach, es war beschämend zu sagen: um eines gestreiften Bandes, einer bunten Mütze, eines verbotenen Liedes willen, und oft um noch Kleineres." Heinrich Laube kam bei dieser Verfolgung noch glimpflich davon;

Fritz Reuter und Arnold Ruge aber wurden bejammernswerte Opfer der Demagogenverfolgung. Heine schrieb 1833 aus Paris, freilich aus sicherem Port, seine Berichte über französische Zustände; 1834 warf der junge Georg Büchner mit der tollkühnen Losung: Krieg den Palästen, Friede den Hütten das erste sozialistische Flugblatt der Zeit, den Hessischen Landboten, in die Welt; 1835 folgte die Ächtung von fünf „staatsgefährlichen" jungdeutschen Schriftstellern (Gutzkow, Heine, Wienbarg, Laube und Mundt) durch den Bundestag; sämtliche erschienene und selbst noch erscheinende Bücher dieser fünf Schriftsteller wurden verboten. Sogar die Rezension ihrer Schriften wurde in Preußen untersagt. Die Folge der Unterdrückung der offenen Meinung war in der Literatur ein förmlicher Schmuggelhandel der Freiheit; verborgen wurden die liberalen Gedanken ins Volk gebracht: „Wein, verhüllt in Novellenstroh, nicht in einem natürlichen Gewande." In glänzender Vereinzelung stand das Vorgehen der sieben Göttinger Professoren 1837 da, die unter dem Beifall von ganz Deutschland erklärten, durch ihren Eid an das hannoversche Staatsgrundgesetz von 1833 gebunden zu sein, das der König Ernst August aufgehoben hatte, und die eher von ihrem Amt als von ihrer Rechtsauffassung wichen.

Hoffnung und Enttäuschung

Ein Wandel in den freiheitfeindlichen politischen Strömungen schien einzutreten, als im Jahre 1840 Friedrich Wilhelm der Vierte von Preußen den Thron bestieg. Mit größeren Erwartungen ist wohl niemals ein König bei seiner Thronbesteigung begrüßt worden als Friedrich Wilhelm. Ein kräftiger Anstoß für die nationale Stimmung wurde noch in demselben Jahr durch einen Versuch Frankreichs gegeben, das linke Rheinufer zu gewinnen. Thiers erachtete die Gelegenheit für günstig, den Versuch zu wagen. Einmütig waren Preußen, Bayern, Sachsen, Württemberger zur Verteidigung des Rheines entschlossen. So gewaltig hatte sich gegen die Tage von Lüneville und Jena das deutsche Nationalgefühl schon gekräftigt, daß der Verlust des Einen bereits als der Verlust aller empfunden wurde. Die nationale Begeisterung der Befreiungszeit glühte hoffnungsvoll von neuem auf. Mancherlei Ereignisse kamen hinzu, die die ganze Nation in Freud und Leid bewegten: die Gutenbergfeier 1840, der Brand von Hamburg 1842, die geplante Errichtung des Hermann-Denkmals auf dem Teutoburger Walde, der Bau der Walhalla, der Kölner Dombau. All das schlug die Gemüter leidenschaftlich in Bann. Bald aber sank die nationale Begeisterung wieder zusammen. Die Geschichte dieser Generation ist eine Geschichte der inneren Politik. Friedrich Wilhelm IV. hatte 1840 Deutschlands inneres Geschick in der Hand. Er besaß die für einen König verhängnisvolle Gabe der freien Rede. In Königsberg, in Berlin, am Rhein sprach er zu seinem Volk, sprach oft und viel. Im Glanz der ersten Morgenfrische berauschte die bilderreiche, flammende Sprache. Wir haben die Wiederholung von Friedrich Wilhelm IV. in Wilhelm II. erlebt; wir kennen die Wirkung der begeisterten Rede, die sich allzu schnell abstumpfte. Zunächst schien manche Hoffnung in Erfüllung zu gehen: der freigesinnte Historiker Dahlmann wurde berufen; die Grimms, die Opfer des Göttinger Gewaltstreichs, wurden in Berlin angestellt. Die strengen preußischen Zensurgesetze aus den Jahren 1819 und 1834 wurden gemildert, Bücher mit mehr als 20 Druckbogen sollten sogar

ganz zensurfrei sein; Arndt und Jahn wurden wieder zu Ehren gebracht; die Größen der alten und der jungen Romantik, Gelehrte und Künstler wie Schelling, Rückert, Tieck, Cornelius und Felix Mendelssohn wurden nach Berlin berufen. Heimlich wechselte Bettina von Arnim mit dem König politische Briefe. Das Wichtigste aber war: die gefangenen Burschenschafter wurden begnadigt. „Mit einem Schlag öffneten sich die Gefängnistüren und eine ganze, hochherzige Generation, hochherzig und achtungsvoll sogar in ihren Irrtümern, ward dem Vaterland zurückgegeben."

Dennoch: dem Drängen der Zeit nach verfassungsmäßigem Leben der Nation brachte auch Friedrich Wilhelm kein Verständnis entgegen. Einen Romantiker auf dem Thron nannte F. D. Strauß den schwankenden König. Herwegh charakterisierte ihn schärfer mit den Worten: „Zu scheu, der neuen Zeit ins Aug' zu sehen — zu beifallslüstern, um sie zu verachten — zu hochgeboren, um sie zu verstehen." Die politische Lyrik, tiefinnerlich dem Journalismus verwandt, bewegte im Sinn der Freiheit und zugleich im Sinn der Einheit die Herzen. (Siehe die politische Dichtung Seite 372.) Friedrich Wilhelm zögerte zu lange. „Du konntest deiner Zeit das Banner tragen und trägst ihr nur die Schleppe nach", rief Herwegh dem König zu. 1843 gab die geniale, wenn auch verworrene Bettina das merkwürdige Königsbuch heraus; 1844 rief das namenlose Elend der schlesischen Weber, die fünfzehn Silbergroschen für eine Webe von neun Tagen, zwölf Silbergroschen für eine Webe von acht Tagen erhielten, die Weberdichtung hervor. Eine Presse, die immer kühner zu sprechen wagte, ward groß. Die Ereignisse drängten nach einer Entscheidung. Noch war das königliche Versprechen einer Verfassung vom Mai 1815 in Preußen nicht eingelöst. Bei der Eröffnung des vereinigten Landtages 1847 sprach Friedrich Wilhelm IV. das verhängnisvolle, aber bald widerrufene Wort: „Zwischen unsern Herrgott im Himmel und dieses Land soll nun und nimmermehr ein geschriebenes Blatt gleichsam als eine zweite Vorsehung sich eindrängen, um uns mit seinen Paragraphen zu regieren und durch sie die alte heilige Treue zu ersetzen."

Abermals gab Frankreich den unmittelbaren Anstoß zu der revolutionären Bewegung in Deutschland. Im Februar 1848 wurde das entartete Geldkönigtum Louis Philipps gestürzt und die zweite Republik in Frankreich verkündet. Durch den damals neuen elektrischen Telegraphen verbreitete sich von Paris die Kunde von der Staatsumwälzung mit unbekannter Schnelligkeit über ganz Deutschland. Eine wundervolle, hoffnungsfreudige Ahnung bemächtigte sich aller Herzen. Im März 1848 fielen in den deutschen Gliedstaaten alle rückschrittlichen Ministerien, an ihre Stelle traten die sogenannten Märzministerien mit der Erfüllung der liberalen Forderungen: Preßfreiheit, Verfassung, Berufung einer deutschen Nationalversammlung, Vereidigung des Militärs auf die Verfassung, freies Versammlungsrecht, Schwurgerichte, Öffentlichkeit und Mündlichkeit des Gerichtsverfahrens. Der deutsche Bundestag in Frankfurt erwies sich in seiner ganzen Schwäche, als die Volksbewegung des Jahres 1848 immer mächtiger anschwoll. Mit erstaunlicher Geschwindigkeit schied er selber die rückschrittlichsten Mitglieder aus seinen Reihen aus und gab seine Genehmigung zu den grundstürzenden Forderungen des Bürgertums.

Die Revolution 1848—49

Es zeigte sich in dem Sturmjahr 1848/49 etwas ganz Merkwürdiges, das sich auch 1918 so überraschend offenbarte. Die ganze Atmosphäre der Zeit war mit einem Schlage eine andere geworden. Es war zu erkennen, daß dem alten System selbst die Verstocktesten im Bürgertum nicht mehr trauten. Die ganze Welt hatte sich 1848 (wie 1918) im stillen verwandelt, und das kam überall zum Vorschein: „Jede wirkliche Revolution ist eben eine neue Gemütsverfassung der Menschen, der sie hinfort nachleben."

Das bewahrheitete sich schnell. Ein deutsches Parlament sollte aus Volkswahlen hervorgehen und als Vertretung der Nation neben dem Bundestag, der Vertretung der Regierungen, bestehen. Wie sehr dies fast unglaubliche Ereignis die Gemüter selbst im kleinsten deutschen Nest erregte, hat Fritz Reuter in dem Reformverein von Rahnstädt geschildert. Unruhen und blutige Straßenkämpfe, aber immer nur von kurzer Dauer, brachen in Wien und anderen Städten aus. Metternich floh; Thronwechsel traten in großen und kleinen Staaten ein. Auch in Berlin floß Blut; der König ward genötigt, vor den Opfern der Barrikadenkämpfe das Haupt zu entblößen. Dennoch ist eins festzuhalten: der Grundzug der Revolution 1848 war wohl demokratisch, aber nicht republikanisch. An einen völligen Umsturz des Bestehenden dachte man nicht. Republikanische Gesinnungen waren zwar verbreitet, im Grunde aber ging die deutsche Revolution des Jahres 1848 nicht auf die Republik aus, sondern auf die Einheit Deutschlands nach außen und die Schaffung eines Verfassungsstaates nach den Grundsätzen eines bürgerlichen Liberalismus. Die Führer der Bewegung trugen sich wohl mit hochfliegenden Plänen, rechneten aber zu wenig mit den gegebenen Machtverhältnissen. Sie beachteten vor allem nicht, daß den alten Gewalten das Heer, die Beamtenschaft, der Staatsschatz geblieben waren. Diese Machtmittel zu ergreifen hatte die Revolution von 1848 versäumt. Kein Wunder, daß sie scheiterte. Die Führer beachteten auch viel zu wenig, daß noch gar keine politische Erfahrung im Volk vorhanden war.

Zunächst führte der rasche Anlauf der bürgerlichen Revolution allerdings zu einem blendenden Erfolg: zur Wahl eines deutschen Parlamentes, das im Mai 1848 in der Paulskirche in Frankfurt zusammentrat. Was das besagte, können wir Heutige uns eigentlich kaum noch vorstellen. Das Sehnsuchtsziel der Besten war erreicht: seit das deutsche Volk bestand, war die erste Vertretung der Nation in der Frankfurter Paulskirche beisammen. Sehr befremdend erscheint uns Heutigen die Beteiligung einzelner Stände; Juristen, Professoren und Adlige bildeten die übergroße Mehrzahl; die Arbeiter waren so gut wie gar nicht vertreten. Unter 500 Abgeordneten befanden sich nur vier Handwerker, nur ein einziger wirklicher Bauer und kein einziger Handarbeiter. Von Schriftstellern gehörten der Versammlung an: Ernst Moritz Arndt, Jakob Grimm, Ludwig Uhland, Heinrich Laube, Anastasius Grün (schied bald aus), Jahn, Moritz Hartmann, Jordan und F. Th. Vischer. Auch Friedrich Hebbel hatte sich 1848 als Kandidat der Wiener Josefstadt für das Frankfurter Parlament aufstellen lassen. Seine Holsteiner Mundart stieß aber die Wiener ab und so fiel er für das deutsche Parlament durch. Blendend und ganz überraschend war die Fülle der Talente, der Ideen und der rednerischen Gaben, die in der Pauls-

kirche vereinigt waren. Die Mode gewordene Art, sich über das erste deutsche Parlament zu erheben, ist gar nicht am Platze. Geistig stand die erste deutsche Nationalversammlung 1848 turmhoch über der deutschen Nationalversammlung von 1919. Ein tiefbewegter, leidenschaftlicher, vaterländischer Idealismus erfüllte die Reden der Paulskirche; nie verhallte ein Appell an die deutsche Nationalehre oder an die Menschlichkeit. Einen Jubel ohnegleichen löste die Verkündigung der Grundrechte der Deutschen aus. Doch mangelte der Versammlung, die geistig so hoch stand, noch jegliche politische Erfahrung. Jeder markante Abgeordnete bildete anfangs eine Partei für sich. Die erste, wichtigste Zeit verstrich mit unpraktischen Verhandlungen. Jakob Grimm hatte ganz recht, wenn er sagte: „Wenn das Pedantische in der Welt unerfunden geblieben wäre, die Deutschen würden es erfunden haben." Mit Wonne wiegte sich die Versammlung in einem gewissen Machtrausch. Statt den monarchischen Gewalthabern in Preußen und Östreich sofort den Willen der Nation aufzuzwingen, mußte die deutsche Nationalversammlung gar bald eine Vereinbarung mit ihnen suchen. Nach vielen Verhandlungen kam eine Reichsverfassung zustande, die Östreich ausschloß und ein protestantisches Erbkaisertum mit preußischer Spitze aufrichten wollte. Eine große Gesandtschaft der Nationalversammlung begab sich nach Berlin, um Friedrich Wilhelm IV. die erbliche Kaiserkrone anzubieten. Der König lehnte ab. Aus eigener Schwäche und zugleich aus Haß gegen die Revolution. Er wollte, wie er seinem Vertrauten Bunsen schrieb, keine Krone mit dem Ludergeruch der Revolution aus der Hand des Volkes. Diese Ablehnung war der Sache der deutschen Einheit höchst verhängnisvoll. Die politische Macht der Nationalversammlung war ja mehr im Wort als in der Tat vorhanden; die Paulskirche mit ihren Professoren, Adligen und Juristen war mehr eine politische Akademie als ein politisches Organ. Dies trat nun überraschend hervor. Das auf dem lockeren Boden der Volksmeinung, ohne wirkliche Macht errichtete Gebäude der deutschen Einheit sank in sich zusammen, als Preußen seine Mitwirkung versagte. Die meisten bürgerlichen Abgeordneten traten nunmehr aus der Nationalversammlung aus; wilde Revolutionen, die nun eine radikale Staatsumwälzung und die Errichtung der deutschen Republik wollten, brachen gegen die Regierungen infolge der Ablehnung der Kaiserkrone und der Reichsverfassung 1849 namentlich in Dresden, am Rhein und in Baden aus.

Neue Reaktion

Gegen diese Volksaufstände rafften sich die allmählich wieder gekräftigten alten Gewalten auf. Preußen lieh den kleineren Staaten seine Macht, die Revolution zu unterdrücken. Das Frankfurter Parlament ging auseinander, das verbleibende Rumpfparlament wurde in Stuttgart mit Reiterei zersprengt, die Aufstände durch Militär niedergeschlagen. Die Versuche Friedrich Wilhelms in den folgenden zwei Jahren, zu einer Reform des deutschen Bundes zu kommen, mißlangen; ja sie führten zu einer schmählichen Demütigung Preußens, erst vor dem Kaiser von Rußland in Warschau und dann in Olmütz 1850 vor dem östreichischen Minister von Schwarzenberg. Preußen mußte alle Pläne einer Bundesreform fallen lassen und in den alten, wieder aufgerichteten Bundestag eintreten, Schleswig-

Holstein, das es von den Dänen befreien wollte, seinem Zwingherrn preisgeben und Kurhessens Patrioten in ihrem Kampf ums Recht im Stich lassen. Das Bürgertum aber, durch das aus der Tiefe auftauchende Gorgonenhaupt einer proletarischen Bewegung erschreckt, sank nach 1849 in seine frühere Verzagtheit zurück.

Mit eiserner Hand schufen die alten Gewalten „Ordnung". Namentlich in Östreich fand die Regierung ein entscheidendes und einfaches Mittel zur Wiederherstellung dieser Ordnung: das Bombardieren der eigenen widerstrebenden Hauptstädte (Wien und Prag). Es war unglaublich, daß man damals allen Ernstes einen Beweis staatsmännischer Klugheit in diesem Vorgehen erblicken konnte. In Baden, Sachsen und anderwärts wurden zahlreiche revolutionäre Führer erschossen, andere zu lebenslänglicher Zwangsarbeit verurteilt, darunter auch Richard Wagners Freund, der Musikdirektor Röckel, und der Dichter Gottfried Kinkel, dem es später gelang, mit Hilfe von Karl Schurz aus Spandau zu entfliehen. Richard Wagner und Georg Herwegh, die sich beide bloßgestellt hatten, entkamen nach der Schweiz; Ferdinand Freiligrath floh nach England; Otto Siegel, Friedrich Hecker, Dr. Wiß, Friedrich Kapp und Gustav Struve gingen nach den Vereinigten Staaten. Unter diesen Auswanderern befanden sich nicht die schlechtesten, sondern gerade die besten politischen Elemente. Deutschland erlitt durch diese Zwangsauswanderung liberaler Politiker nach den Vereinigten Staaten eine Einbuße an den edelsten bürgerlich selbständigen Charakteren, die es eigentlich niemals ganz verwunden hat.

Die Männer, die damals übers Meer fliehen mußten, hätten die Aufgabe gehabt, die demokratischen Gedanken von 1848 in die Zeit von 1870 zu tragen; die deutsche innere Politik hätte dann eine andere Wendung genommen.

So war der schwarzrotgoldene Traum zu Ende und das große politische Streben nach Einheit und Freiheit bei aller Begeisterung gänzlich mißlungen. Mit dumpfer Ergebung in das scheinbar unabwendbare Schicksal Deutschlands, unfrei und uneinig zu bleiben, zogen sich die Besonnenen, die Berechnenden, die stumm Verzweifelten vom öffentlichen Leben zurück. Der Bundestag war wieder das einzige politische Zentralorgan der Nation. Eine stille unblutige zerstörende Reaktion von 1853 bis 1858, die dritte des Jahrhunderts, sank in Preußen und anderen Bundesstaaten trotz der von oben erlassenen Verfassungen mit bleierner Schwere auf die ermattete Generation.

Die Veränderung in den politischen Verhältnissen mußte naturgemäß in der *Literatur*, diesem feinsten geistigen Instrument zur Messung geistiger und materieller Vorgänge, zum Vorschein kommen. Die gesamte Weltanschauung hatte sich geändert, und so änderte sich notwendigerweise auch die Kunst. Schiller und Goethe hatten einst in den Horen und in den Propyläen alles Politische und Religiöse mit Bewußtheit ausgeschlossen; wir kennen den „säkularischen Schlaf" der ersten Generation. Das Eindringen von Politik, Religion und öffentlichem Leben in die Dichtung nach 1830 war eine natürliche, ja notwendige Erscheinung; es war die Gegenwelle zu der unpolitischen und allzu schöngeistigen Bewegung der ersten Generation. Dies mochte der rein künstlerischen Gestaltung vielfach abträglich sein, aber die Notwendigkeit und die Berechtigung dazu sollte man doch ver-

stehen. Mit ästhetischen Werturteilen und kritischen Einwendungen, und mögen sie noch so berechtigt sein, ist großen geistigen Zeitbewegungen und deren notwendigen literarischen Erscheinungsformen unmöglich beizukommen. Es war bei dem Mangel an Öffentlichkeit, an verfassungsmäßigem Leben nur in Büchern und auf der Bühne, kurz in der Literatur möglich, dem gärenden Freiheitsgedanken im Vormärz Luft zu machen. So dürfen denn viele Dichter und viele Dichtungen dieser Zeit, vor allem die Werke von Heine, Gutzkow, Börne, heut nicht mehr einseitig vom Standpunkt des Ästhetikers aufgefaßt werden, sondern der geschichtliche Beurteiler hat sie als notwendige, nicht wegzudenkende, wenn vielleicht oft auch unschöne Kundgebungen des die Literatur erfüllenden und bezwingenden politischen Geistes anzusehen.

Wirtschaftliche Verhältnisse

Von den politischen Verhältnissen wenden wir uns jetzt zu den wirtschaftlichen. Sie waren in keinem vorhergehenden Zeitraum wichtiger als in diesem. Die ganze Zeit zeigte im ökonomischen Leben ein ganz verändertes Gepräge. „Nicht Goethes Heimgang 1832 bildete den Wendepunkt der Literatur und Kunst, sondern der Eintritt des Maschinenzeitalters." Dieses beginnt mit dem Bau von Eisenbahnen und Dampfschiffen und dem Aufblühen der Industrie. Wir erkennen ein Wachstum des Interesses an der Gegenwart und der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit. In seinem Testamente rief Chamisso seinen Söhnen zu: „Die Zeit des Schwertes ist abgelaufen, und die Industrie erlangt in der Welt Macht und Adel. Auf jeden Fall besser ein tüchtiger Arbeitsmann, als ein Skribler oder Beamter aus dem niederen Trosse." Naturgemäß wirkte der Umschwung der Technik und des Verkehrs wie auf die mannigfachen Zweige des sozialen Lebens, so auch auf die Bewegungen der Wissenschaft, Kunst und Literatur. „Wir sehen die Naturwissenschaft allmählich in das exakte Experiment hineinwachsen, die Geschichtsforschung das Moment der Kritik und realistischen Auffassung betonen, die Kunst sich vom Wege der Überlieferung abwenden und, gleich der Dichtung, die weltfremd geworden war, dem Wirklichkeitsleben des deutschen Volkes leidenschaftlich zuwenden und sich in dessen Tiefe versenken. Zugleich entsteht durch die Industrie ein neuer sozialer Menschenschlag, der im Unterscheidungs- und Verfeinerungsprozeß der Gesellschaft zu einem ausschlaggebenden Faktor anwächst."

Im politischen Leben bezeichnete das Jahr 1833 kein Ereignis von besonderer Wichtigkeit, aber es war in der Geschichte der Volkswirtschaft Deutschlands ein Jahr, mit dem eine neue Zeit begann. Friedrich List aus Reutlingen (1789 bis 1846), Deutschlands erster Volkswirt von genialem Zug, veröffentlichte 1833 seinen großen Plan für ein sächsisches Eisenbahnsystem als Grundlage eines einheitlichen deutschen Eisenbahnsystems. List hatte 1819 vergebens für Abschaffung aller deutschen Binnenzölle gewirkt, war dann 1822 wegen einer allzu stürmischen Petition gegen die Mißstände der Verwaltung aus der württembergischen Kammer ausgestoßen worden, war 1825 nach Amerika gegangen, hatte hier große Kohlenflöze entdeckt, Eisenbahnen gebaut und zwei Städte aus dem Nichts ins Leben gerufen. 1833 war er amerikanischer Konsul in Leipzig geworden. List arbeitete hier den Plan für den Ausbau des deutschen Eisenbahnnetzes aus, worin die Wichtigkeit dieses neuen Verkehrsmittels zum erstenmal voll erfaßt wurde. List war es

auch, der die Notwendigkeit einer deutschen Schutzzollpolitik zum Heil des Staatsganzen erkannte. Um 1833 setzte gleichzeitig mit den Bestrebungen Lists eine ungeahnte wirtschaftliche Entwicklung durch den Abschluß des von Preußen geschaffenen Zollvereins ein; unser Volk begann aus der halb mittelalterlichen Stadtwirtschaft und den engbegrenzten territorialen Wirtschaften herauszutreten: innerhalb des deutschen Zollvereins wurde 1833 zum erstenmal der Übergang von der Gauwirtschaft in eine deutsche Volkswirtschaft versucht. Der Zollverein, an dem Preußen ein Hauptverdienst hatte, war der einzige praktische Gewinn aus der politisch toten Zeit zwischen 1815 und 1840. Er bildete das erste feste Band zur Einigung der deutschen Staaten und half so die Grundlage unseres gesamten späteren nationalen Lebens schaffen.

Das Eisenbahnwesen und die Literatur

Am stärksten wirkte das aufblühende Eisenbahnwesen auf das gesamte nationale Leben wie auf das Schaffen der Dichter ein. Diese Umwälzung war das wichtigste wirtschaftliche Ereignis im Leben dieser Generation. 1835 wurde die erste kleine deutsche Eisenbahn von Nürnberg nach Fürth, 1837 die erste größere Bahn von Leipzig nach Dresden gebaut. Der alternde Chamisso, schon todkrank, reiste doch 1837 nach Leipzig, um die erste Strecke der neuen Eisenbahn zu befahren. Eine wahre Begeisterung für Dampfschiff und Eisenbahn erfaßte die Zeit. 1824 befuhren Dampfschiffe den Bodensee, bald auch den Rhein, die Elbe, die Oder, die Ostsee, 1836 entspann sich der Dampferverkehr des östreichischen Lloyd nach der Levante. Der erste Bädeker erschien 1839. Und wie billig war das Reisen! Ein Zimmer in Brüssel kostete in einem ersten Hotel nur ein bis eineinhalb Frank, ein Diner 2 Frank, die Trinkgelder wurden für den Tag mit einem halben Frank berechnet. Die führenden Schriftsteller reisten jetzt viel. Fürst Pückler wäre als Schriftsteller ohne Reisen gar nicht zu denken, ebenso Gräfin Hahn-Hahn, Gutzkow, Lenau, Heine und Laube. Es blühte die Literatur der Reisebilder. Überall entfaltete sich in diesen Reisewerken die besondere Persönlichkeit des Schriftstellers. Belehren, begeistern wollten die Reisewerke nicht, sondern überraschen, blenden, witzeln, herausfordern, mit Koketterie verneinen, mit einer angenommenen Überlegenheit auf Menschen und Dinge herabsehen.

Die Gattung der Reisebilder war nicht neu. Der englische Schriftsteller Sterne hatte im 18. Jahrhundert mit Yoricks empfindsamer Reise durch Frankreich und Italien das große Vorbild geschaffen, Moritz August von Thümmel war ihm 1791 bis 1805 mit der Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich gefolgt. Sternbalds Wanderungen eines kunstliebenden Klosterbruders von Wackenroder 1798 sind wenigstens als Stimmungsbilder hier mit hereinzurechnen, ebenso Jean Pauls Roman Titan 1800 und besonders die Flegeljahre 1804 mit ihrer Verherrlichung der Fußreisen. 1802 hatte Seume den Spaziergang nach Syrakus veröffentlicht, 1807 schrieb Frau von Stael ihren italienischen Roman Corinna; Byron hatte in Childe Harolds Pilgerfahrt 1812 bis 1818 und im Don Juan 1821 bis 1825 ein ganz neues Vorbild genialer Eigenart in der Reiseschilderung aufgestellt. Von Goethe war 1808 das erste Bruchstück der Italienischen Reise erschienen, 1816 bis 1817 trat als zweite Abteilung Aus meinem Leben die Italienische Reise als Ganzes hervor; der Zweite römische Aufenthalt folgte 1829. Eichendorffs schimmerndes Buch Aus dem Leben eines Taugenichts 1826 goß einen neuen Reiz über die Gattung poetischer Wanderschilderung aus. Aber erst Heines Reisebilder (Harzreise 1826, Nordsee 1827, Reise von München nach Genua, Bäder

von Lucca 1830) und in ganz anderer Art Börnes politische Briefe aus Paris 1832 bis 1834 erzeugten eine gewaltige Flut von Bewegungsliteratur in den dreißiger Jahren. Da erschienen von Laube die Reisenovellen 1834 bis 1837, Französische Lustschlösser 1840, von Gutzkow die Sommerreise durch Östreich, von Wienbarg eine Schrift über Holland, von Mundt, Kühne, Gräfin Hahn-Hahn, Meißner, Dingelstedt u. a. verschiedene Reiseschriften. Auch in die episch-lyrische Poesie strahlte die Reiseliteratur aus, so in Freiligraths tropische Gedichte und in Lenaus Schilderungen der Pußta und des nordamerikanischen Urwalds. Reiseromane schrieb auch Charles Sealsfield, „der Dichter beider Hemisphären" (Der Virey 1833, Lebensbilder 1834, Das Kajütenbuch 1841). Wohl der berühmteste Reiseschriftsteller der Zeit, der einzige, der neben Heine und Sealsfield sich ebenbürtig behauptete, war Fürst Pückler-Muskau (Briefe eines Verstorbenen 1830, Tuttifrutti, Jugendwanderungen, Semilassos vorletzter Weltgang 1835, Semilasso in Afrika 1836, Aus Mehemeds Reich 1844, Die Rückkehr 1846). Die Zahl der Reisekorrespondenzen schwoll unter den mannigfaltigsten Namen von 1830 bis 1840 unheimlich an: Reisebilder, Reisenovellen, Reiseskizzen, Ansichten, Albums, Panoramen, Blicke, „Zustände" (der Name war von Heine geschaffen), Perspektiven, Mosaik usw. Politische und soziale Ziele, die anfangs im Vordergrund standen, verschwanden allmählich und wie auch Heines und Pücklers Werke zeigen, ward aus der anfangs notwendigen Reiseliteratur später eine Klatsch- und Rachsuchtsliteratur, gegen die wiederum ein Kampf notwendig war.

Die Menschen nahmen, nachdem das Reisen durch die Eisenbahn erleichtert war, naturgemäß neue Gedanken weit schneller in sich auf. Dies beeinflußte wiederum die Weltanschauung und die Lebensstimmung; die Empfindsamkeit und Rührseligkeit verschwanden; die Welt der Romantik mit ihren Rittern, Prinzessinnen, Nonnen und Hirten, mit ihren Harfenspielern und alten Burgen, mit ihren Geistern und sprechenden Bäumen, ihren tönenden Farben konnte sich in der Eisenbahnzeit nicht mehr halten: sie mußte zu Grunde gehen. Dafür öffneten die Menschen die Augen für die Dinge dieser Welt; vom Übersinnlichen wendeten sie sich dem Sinnlichen zu; sie erkannten, daß die Poesie nicht in einer mittelalterlich und märchenhaft verschleierten Vergangenheit, sondern vielmehr in der hell erkennbaren Gegenwart liege; daher wollte man nicht mehr längst zurückliegende geschichtliche Ereignisse, sondern Stoffe aus dem modernen Leben in der Poesie dargestellt sehen. Man merkte, daß die L y r i k nicht imstande sei, alles auszudrücken, was die Gegenwart an neuen Ideen erfüllte, daher ging man zum modernen R o m a n über, mit seiner breiten Zeit- und Sittenschilderung. Das Theater ward geradezu zum Sprechsaal neuer Gedanken.. Eine unverhüllte Aussprache verbot die Zensur; in dramatischer Verkappung wagten sich die neuen Gedanken zuerst ans Licht. Deutschland trat durch die Eisenbahnen, den Telegraphen, die Dampfer mit den anderen modernen Nationen, vor allem mit Frankreich und England in näheren Verkehr und lernte deren Überlegenheit auf praktischem und politischem Gebiete kennen. Die e r z ä h l e n d e Literatur Englands und Frankreichs und die d r a m a t i s c h e Literatur Frankreichs wurde eine Quelle neuer Gedanken. Auch wir stellten bald die Kämpfe dar, die in Frankreich zwischen den Vertretern der verschiedenen Stände entbrannt waren. Rechnen wir hinzu, daß zwischen 1830 und 1848 infolge des wachsenden politischen Interesses überall Zeitungen entstanden und daß durch die Erfindung des Schnellpressendrucks dem Volk eine früher unbekannte Fülle von Wissen mitgeteilt wurde, so können wir leicht einsehen, daß die Literatur in dieser Zeit ein wesentlich stofflicheres, lebhafteres, realistischeres, politischeres Gepräge zeigen mußte als in der stillen Zeit der ackerbürgerlichen Stadtwirtschaft am Anfang des Jahrhunderts.

Eins aber läßt sich dabei nicht verkennen: das charakteristische Merkmal der unter dem neuen wirtschaftlichen Einfluß entstandenen Werke ist ein starker Mangel an Sammlung und an Komposition. Grillparzer hat im Hinblick auf diese Zeitwerke 1837 eine sehr feine Unterscheidung zwischen literarischem Werk und literarischer Flugschrift gemacht: „Ein Werk nenne ich eine Hervorbringung, die so viel inneres Leben oder innere Wahrheit hat, um wenigstens mehrere der wandelbaren Gefühls- und Meinungsphasen der Zeit zu überdauern. Was aus einer Zeitrichtung entsteht und mit ihr untergeht, ist nur Flugschrift, und wenn es dreißig Bände stark wäre." Und an einer anderen Stelle spricht er von dem Wesen der Komposition: Komposition, sagt er, ist das Band der inneren Notwendigkeit, wodurch die einzelnen willkürlichen Gestalten der Kunst zu einem organischen Ganzen, zu einer Kunstwelt verbunden werden. In diesem Sinne betrachtet, ist die Literatur dieser Zeit zu einem gewaltigen Teil nur Flugschriftliteratur geblieben. Die Zeit hatte die Neigung zum Abgerissenen, Skizzenhaften. „Skizzen, Skizzen", schrieb Laube 1833, „in drei Zügen muß der Leser ein feurig Getränk schlürfen können. Die langen Flaschen sind nichts ... Politisch, historisch, geographisch, statistisch, poetisch, idyllisch, sarkastisch, humoristisch — in welchem isch du willst — nur modern und bald!" Selbst Heine und Börne, diesen starken Talenten der Bewegungsliteratur, ist ein geschlossenes größeres Kunstwerk nicht gelungen; Börne machte wohl wiederholt Ansätze zu größeren Werken, zu einem Roman, aber keiner dieser Versuche ist geglückt; er hatte nicht aus sich heraus der Welt etwas zu sagen, sondern er sprach nur wie ein Journalist über das, was ihm begegnete. Aber auch Heines Anläufe zu größeren Werken in Drama und Roman (Almansor, Ratcliff, Der Rabbi von Bacharach, die Ansätze in den Reisebildern) sind mißlungen. Werke im Sinn von Grillparzer haben von den Dichtern der zweiten Generation nur Grabbe, Büchner, Gutzkow, Lenau, Mörike, Annette, Immermann und Wilibald Alexis hinterlassen. Heinrich Heine gehört zwar nicht mit einem Einzelwerk, wohl aber mit dem Gesamtschatz seiner lyrischen Dichtungen zu den Dichtern, die über das Tagfällige hinaus zu eigentlichen Schöpfungen gelangten. Das glückte nur wenigen. Im Bruchstück, in der Flugschrift, im Aphoristischen blieb, ein rauschender Zug von Schatten, die Mehrzahl der Dichter zwischen 1830 und 1850 ganz oder doch teilweise stecken.

Die Träger der Bewegungsliteratur

Eins der wichtigsten in alle Gebiete des öffentlichen Lebens eingreifenden Ereignisse war die Emanzipation des Judentums. Sie ist geradezu unter den Faktoren, die auf die Gestaltung des wirtschaftlichen Lebens wie der Literatur von Einfluß gewesen sind, in vorderster Reihe zu nennen. Die Träger der Bewegungsliteratur waren zwar nicht ausschließlich Juden, aber sie gehörten zum großen Teil zu ihnen (Börne, Heine, Hartmann, Fanny Lewald). Daß man sich gerade in neuerer Zeit immer mehr mit der Frage beschäftigt hat, welchen Anteil damals das Judentum an der Entwicklung der deutschen Literatur genommen hat, war unausbleiblich. Unsere Dichtung ruht auf dem unerschütterlichen Grunde des Volkstums, auf jener nährenden, beharrenden Unterschicht des deutschen Geistes,

des deutschen Gemütes, der deutschen Volkssage, des Märchens, der deutschen Volksseele, der seit Jahrtausenden fast unveränderlich geblieben ist. Eine immer genauere Untersuchung des Anteils, den die einzelnen Landschaften an der Dichtung gehabt haben, hat uns aber gelehrt, daß oft tiefgehende Unterschiede landsmannschaftlicher Art zwischen den einzelnen Stämmen bestehen, die sich in der Literatur der betreffenden Landschaften und Stämme ausdrücken. Zwischen dem künstlerischen Schaffen der Niedersachsen und Thüringer, der Westpreußen und Friesen, der Franken, Schwaben und Bayern, der Elsässer und Deutsch-Schweizer, ja der Wiener und Münchner bestehen mehr oder minder starke, immer wiederkehrende Unterschiede. Wenn solche Verschiedenheiten schon innerhalb derselben Volksgemeinschaft, auf dem Grund derselben Volksseele auftreten, wieviel mehr müssen sie bestehen, wenn es sich um den Anteil eines andersartigen Kulturvolkes handelt. Schon an dem engbegrenzten Gebiet der Dichtung der Refugiés läßt sich der Einfluß der Spannung des Blutes erkennen. Julius Bab, selbst aus jüdischem Stamm entsprossen, hat ganz recht, wenn er sagt, daß man bei Behandlung der Frage der Mitarbeit der Juden am Gesamtwerk deutscher Kultur mit der Gegnerschaft beider Parteien zu rechnen hat. Die einen sehen in solcher Mitarbeit am deutschen Kulturwerk niemals etwas Positives, sondern immer nur etwas absolut Schädliches; die anderen leugnen überhaupt jeden Unterschied in der Spannung des Blutes.

Es läßt sich beides nicht halten. Der Anteil der Juden am Kulturwerk der deutschen Literatur ist keineswegs bloß negativ, er ist auch positiv gewesen. Nach unendlichen Mißdeutungen sollte man sich auf Grund der geschichtlichen Verhältnisse zu einer gerechteren Würdigung durchringen.

Jahrhundertelang hatte das Judentum nur geringe Berührung mit der Kultur unseres Volkes. In einem geistigen oder einem wirklichen Ghetto abgeschlossen, hatte es in einem Zustand der tiefsten Unfreiheit geschmachtet. Noch bis zum Jahr 1806 hatte in Frankfurt a. M. die vom Kaiser Matthias 1617 erlassene Judenstättigkeit gegolten. Für den kaiserlichen Schutz mußten die Juden, wie Alfred Klaar in seiner Lebensgeschichte Ludwig Börnes erzählt, einen Tribut entrichten; nur 500 Familien waren in Frankfurt eingeschrieben, nur 12 Paare durften jährlich zur Ehe zugelassen werden. Die Juden der ersten Handelsstadt des Bundes sollten ihre enge und dunkle Gasse so wenig wie möglich verlassen; um in der Bewegungsfreiheit gehindert zu sein, durften sie nur paarweise den Römer betreten; sie mußten statt auf dem Fußweg auf dem Fahrweg gehen und durften bei Nacht oder des Sonntags sich nur dann außerhalb ihres Bezirkes blicken lassen, wenn sie den Arzt oder die Apotheke aufsuchten. Die grünen Plätze im Innern der Stadt zu betreten, war ihnen verboten; die meisten Berufe waren ihnen versperrt, ein Zusammenleben in Staat und Gemeinde unmöglich gemacht. Noch Moses Mendelssohn und seine Kinder bewarf man auf offener Straße mit Steinen. Trennend waren vor allem Sprache, Kultur und Überlieferung. So tief war die Kluft zwischen den Deutschen und den damaligen Ghettojuden, daß diese oft erst deutsch lernen mußten. Noch Börne und Heine hatten Mühe, deutsch schreiben zu lernen. Da brachte das napoleonische Regiment zuerst am Rhein und dann im Königreich Westfalen den Juden die staatsbürgerlichen Rechte, und nun folgten die übrigen deutschen Staaten in der Verleihung von diesen Rechten ebenfalls nach. Die Tore

des Ghetto öffneten sich, wie geblendet nach langer Wanderung im Finstern sahen die Juden die helle Lichtung der modernen Kultur sich auftun. Sie zogen in die christlich germanische Kulturwelt. Mit sich nahmen die Befreiten die Innigkeit und Heiligkeit ihres Familienlebens; mit sich nahmen sie die unveräußerliche Bestimmtheit der Persönlichkeit und der Nationalität, die sie so ehrenhaft unter blutigen Schmerzen und Kämpfen behauptet hatten. Und selbst wenn sie es gewollt hätten, die aus dem Ghetto Entronnenen hätten ihre Eigenart gar nicht verleugnen und christlich-germanische Bürger werden können. Mit sich nahmen sie die große Begabung einerseits für das Formale, Virtuosenhafte und das Artistische, andererseits für das Kritische; mit sich führten sie die Theaterleidenschaft und den Blick für das Aktuelle und für das Organisatorische. Mit sich den Drang nach Befriedigung der geistigen Bedürfnisse, an der man sie so lange gehindert hatte.

Mit sich auch den Haß auf soziale Unfreiheit. Besonders richtete das Judentum seine Kräfte nach der Emanzipation auf die Bekämpfung dessen, wovon es bedrückt worden war. Es war, sagt Karl Goedeke, ein Kampf gegen Adel und Kirche, gegen das Philistertum, wozu bequemerweise auch die ehrenwerte Bürgerlichkeit gerechnet wurde; geführt wurde dieser Kampf mit negierenden Mitteln; unterstützt wurden die jüdischen Schriftsteller durch ihren kaustischen Witz, der wie eine ätzende Säure die Gegenstände des Kampfes anfraß. Damit hatte die Emanzipation einen Schaden gestiftet, der stieg, je mehr das freie Spiel der geistigen und wirtschaftlichen Kräfte eintrat.

Ein völliger Wandel der Zustände vollzog sich. Von 1760 bis 1880 hatte das Judentum nur einen großen Vertreter in der Schar der Geisteswissenschaften gehabt: Moses M e n d e l s s o h n. Von 1800 bis 1830 waren zuerst zwei jüdische F r a u e n in der Literatur hervorgetreten: Dorothea Veit und Rahel Levin. Die bedeutendere war Rahel (siehe S. 301). Sie war kein produktiver, kein künstlerischer, aber ein ungemein anregender Geist. Sie schuf, wie mit Recht Wassermann sagt, das Vorbild der modernen Kulturjüdin. Gleichviel wie man sich zu ihr stellt, man muß die Neuheit dieser Erscheinung anerkennen. Von 1830 bis 1850, also in der Blütezeit der zweiten Generation, sehen wir nach der Entfesselung durch die Emanzipation viel jüdische Elemente sich regen, die vorwiegend kritisch, aber auch künstlerisch und als Tagesschriftsteller tätig waren (auf Vollzähligkeit kommt es hier nicht an): Börne, Heine, Michael Beer, Moritz Hartmann, Karl Beck, Heinrich Stieglitz. Es folgen in der dritten Generation Berthold Auerbach, Leopold Kompert, Mosenthal; in der vierten Hieronymus Lorm, in der fünften Hofmannsthal, Schnitzler, Mombert u. a.

Vier bis fünf große den Durchschnitt weit überragende jüdische Talente sind darunter, die das geistige, musikalische und soziale Leben Deutschlands, ja teilweise sogar der Welt bestimmt haben: Heine, Meyerbeer, Felix Mendelssohn, Karl Marx und Lassalle. Der literarisch wichtigste von ihnen, Heinrich H e i n e, ist der e r s t e jüdische Dichter, der in der deutschen Literatur auftritt und zugleich auch der e r s t e jüdische Dichter in europäischem Sinn. Erst wenn man ihn so erfaßt, wird er einem in Fehlern wie in Vorzügen klar. Erst dann erkennt man seine ungeheure Bedeutung. In ihm explodiert die lange gehemmte Produktionskraft der Juden. Erst wenn man ihm diese Stellung in der Geistesgeschichte einräumt,

wird man nicht bloß seinem Talent, sondern auch seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung wirklich gerecht.

Die wirklich schöpferische Bedeutung der Juden in der deutschen Dichtung ist verhältnismäßig gering. Es ist eben nur ein jüdisches Kunstphänomen in der Dichtung von überragender Bedeutung vorhanden: Heinrich Heine. Unter den kulturellen Bewegern und ästhetischen Stilbildnern bis zum Ausgang der fünften Generation, in der fast unabsehbaren Reihe von Novalis und Hölderlin über Mörike bis Dehmel, von Kleist und Hebbel bis Hauptmann, von Jean Paul und Brentano bis Keller und Fontane, ist, was höchst überraschend ist und doch nicht widerlegt werden kann, überhaupt kein Jude. Mit Ausnahme des (kleinen) unsterblichen Teiles der Heineschen Dichtung ist von dem gesamten poetischen Schaffen der jüdischen Talente im 19. Jahrhundert fast nichts von Dauer gewesen. Fast alle Dichtung von jüdischen Dichtern ist in der deutschen Literatur bis auf wenige Reste verschwunden. Ein wesentlich anderes Bild zeigt sich aber, wenn man nicht das wirkliche Schaffen, sondern das literarische Leben im großen Ganzen ins Auge faßt. Nicht in der Literatur in höherem Sinn, nicht im Produzieren, sondern im Reproduzieren, nicht im Schöpfertum, sondern im Mittlertum liegt die Macht und Stärke der jüdischen Begabung für die Literatur. Ihre Eigentümlichkeit ist nicht die Hervorbringung „künstlerisch freischwebender Eigenwelten", sondern die Entfaltung oft glänzender Modetalente und Industrietalente, die virtuose Mache der Unterhaltungsdramatiker und Erzähler, die Vielseitigkeit und Betriebsamkeit der „Profiteurs", die erotische Sensation und Satire der Kleinmeister. Der Anteil der jüdischen Talente auf diesen Gebieten des literarischen Lebens, das Interesse der Juden für das Theater (Direktoren, Schauspieler, Dramaturgen, Regisseure, Kritiker) und der Anteil des jüdischen Lese- und Theaterpublikums ist so groß, daß er den Anteil der Juden innerhalb der deutschen Bevölkerung um ein Vielfaches übertrifft und daß er fraglos eine Gefahr bedeutet, auch wenn er niemals den deutschen Geist in seiner Macht und Eigenart überwinden wird. Die jüdischen Talente sind mit wenig Ausnahmen auch in der Literatur die Träger des Zwischenhandels: sie entbehren des Neuschöpferischen, aber sie haben das Talent zur Nachahmung, zur Organisation, zur Vermittlung, sie haben die stärkste Leidenschaft zum Theater und zur Kritik; sie haben die Gabe, Gedanken aufzunehmen und auszubreiten, und damit wurden sie um so einflußreicher, je mehr die Macht der Presse stieg, und je mehr die Menschen in den Großstädten sich sammelten.

Die Großstadtkultur

In diese Zeit fallen nicht bloß die Anfänge des Großstadtlebens, sondern auch die Anfänge der später so vorherrschenden Stadtkunst. Mit Vorliebe suchten die Dichter die großen Städte auf. Heine fühlte sich nur in Berlin, Hamburg und Paris wohl; in Lüneburg war er unglücklich. Der Geist der Städte dringt um diese Zeit in die Literatur ein. Die Dichtung der Klassiker wie die der Romantiker war nicht städtisch, sie war auch nicht heimatlich, aber sie war ländlich im höheren Sinne; Weimar, Jena, Dresden, Heidelberg, Tübingen, Stuttgart waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts kaum etwas anderes als offene Garten- und

Landstädte. Nun aber dringt die eigentliche städtische Kultur in die Dichtung — Heine ist der erste Lyriker und Großstadtdichter zugleich — die sozialen und namentlich auch die sexuellen Fragen tauchen mit dem Eindringen der Stadtkultur auf, das Naturempfinden nimmt einen ironischen, elegischen oder sentimentalen Lauf; die Dichtung und die Dichter der Stadtkultur erhalten ein skeptisches, analytisches, problematisches Gesicht. Börne meinte, das Notwendigste zum Glück eines Menschen sei, in großen Städten zu leben. Alfred Meißner, einer der jüngeren Dichter, spricht es offen aus: „Mich treibt's zur Stadt, der ungeheuern — Im Sammelplatz von Millionen — Bin ich daheim, da will ich wohnen." Gutzkow ist ruhelos von Großstadt zu Großstadt gewandert. An Lindenbäumen über rauschenden Brunnen, an Alt-Nürnbergs Kirchen und Giebelhäusern, an Biedermeierstädtchen fand die Generation kein Gefallen mehr. Sie lockte das „freche Höllenfeuer" der Gasbeleuchtung in die Großstädte (oder was man damals so nannte); sie wollte Journale, Theater, Salons, wollte mit eigenen Augen Weltgeschichte sehen, wollte sich in den Strudel des Tages werfen; sie suchte das Leben nach außen, den Genuß des Individualismus, der in Großstädten treiben konnte, was ihm behagte. Auch Gegner fand die moderne Großstadt unter den Dichtern. Graf Platen verspottete Berlin, gegen das er starke Abneigung hatte, als die soldatische Stadt des Nordens mit ihren Phrasen, mit ihrer „beduinischen Kunst", mit ihrer Kritik und Scholastik, ihrem Pietismus und Unsinn.

Auch die führenden Frauen der Zeit, Gutzkows Freundin Therese von Bacheracht, Gräfin Hahn-Hahn, Immermanns Freundin Elise von Ahlefeldt, Lenaus Geliebte Sofie Löwenthal, Fanny Lewald und Heines Huldinnen sehen anders aus als Karoline Schlegel (Schelling), Sofie von Kühn (Novalis), Sofie Mereau (Clemens Brentano), Cäcilie Tychsen (Ernst Schulze), Kathi Fröhlich, Grillparzers ewige Braut oder als Eichendorffs und Jean Pauls sanfte Schwärmerinnen. Die in Frankreich entdeckte „Frau von dreißig Jahren", namentlich aber die verheiratete Frau, „Madame", die gnädige Frau, wird literarisch Mode; auch das kleine Verhältnis, die Grisette, die Kleinwarenverkäuferinnen der Liebe werden von Heine in seinen Liedern an Diana, Hortense, Clarisse und „Verschiedene", von Laube und Mundt lyrisch und novellistisch verwertet.

Mancherlei Bequemlichkeiten des großstädtischen Luxus bürgerten sich ein; die Kohlenfeuerung ward allgemeiner, die Generation sah die Einführung der Gasbeleuchtung und den beginnenden Siegeszug der Dampfmaschine; der fabrikmäßige Betrieb wurde da und dort versucht, die Produkte wurden in größerer Zahl und zu billigerem Preise fabrikmäßig hergestellt. Selbst der Ärmste konnte namentlich in den Städten an den Kulturfortschritten durch erhöhten Lebensgenuß teilnehmen. Es war eine Zeit des Übergangs, der Vorbereitung der kommenden kapitalistischen Wirtschaftsform. Die Gesinnung der Menschen wurde durch den Verkehr demokratischer und durch die Industrie materieller; die Dichter aber standen mitten darin in diesem Umschwung des Lebens, sie konnten nicht anders, als ihrer Zeit folgen: so kamen sie dazu, der mittelalterlich zugeschnittenen Romantik zu entsagen und dem Tage zu huldigen; sie opferten klassische Schönheit und romantische Stimmung, die sie einst als höchste Ideale verehrt hatten, um all das Neue, das Stoffliche auszudrücken, das verworren auf sie einstürmte.

Aber nur eine bewegliche, verhältnismäßig schwache Oberschicht der Gebildeten war für die Großstadtkultur begeistert. Eine starke Unterschicht, erfüllt von den Kräften der Beharrung — und das war mit nichten der schlechtere Teil der Nation — dachte nicht so schwärmerisch von den Segnungen der modernen städtischen Kultur. Annette von Droste gedenkt der Greise, die, ihr stilles Eden in der Brust, ins Grab gesunken sind:

Nun aber sind die Zeiten,
Die überwerten da,
Wo offen alle Weiten
Und jede Ferne nah.
Wir wühlen in den Schätzen,
Wir schmettern in den Kampf,
Windsbräuten gleich versetzen
Uns Geistesflug und Dampf.
Mit unsres Spottes Gerten
Zerhaun wir, was nicht Stahl,
Und wie Morganas Gärten
Zerrinnt das Ideal . . .
Es wogt von End' zu Ende,
Es grüßt im Fluge her,
Wir reichen unsre Hände,
Sie bleiben kalt und leer,
Nichts liebend, achtend Wen'ge,
Wird Herz und Wange bleich,
Und bettelhafte Kön'ge
Stehn wir im Steppenreich.

Und dem alten Grillparzer entrang sich der vergebliche Stoßseufzer:

Nur weiter geht das tolle Treiben,
Von Vorwärts! vorwärts! erschallt das Land;
Ich möchte, wäre es möglich, stehen bleiben,
Wo Schiller und Goethe stand.

Einflüsse der Philosophie und Naturwissenschaften

Hegel

So denkfreudig, wie die erste Generation, war die politisch-wirtschaftlich-materialistische Generation von 1830 nicht mehr. Schon in der Reaktionszeit war das Ansehen der Schellingschen Naturphilosophie gesunken, die in der Dichtung der Romantik ihr Spiegelbild gefunden hatte. Der Philosoph der zweiten Generation war Georg Friedrich Wilhelm Hegel, einer der außerordentlichsten Denker, die wir je besessen haben. Er mutete dem Erkenntnisdrang das Äußerste zu.

Hegel wurde 1770 zu Stuttgart geboren, 1818 an Fichtes Stelle nach Berlin berufen und starb dort 1831. Seine Hauptwerke sind: Phänomenologie des menschlichen Geistes 1807, Logik 1812, Encyklopädie 1817, Philosophie des Rechtes 1821.

Hegel sieht in der Welt einen ungeheuern Denkprozeß. Die logische Idee ist nach Hegel zunächst in einem System vorweltlicher Begriffe vorhanden. Sie steigt zuerst zur unbewußten Natur hinab, erwacht sodann im Menschen zum Selbstbewußtsein, gestaltet sich als Staat und kehrt endlich bereichert und vollendet in sich selbst zurück. So ist das Sein im Grunde nur ein Werden, das Wirkliche nur eine vorübergehende Entwicklungsstufe des Seins. So geht die Einheit des Seins immer wieder aus in den Wechsel des Werdens, aber in den tausendfachen Schwingungen der werdenden Welt wiederholen sich bestimmte logische Formen. Da jedes Ding einen Gedanken verkörpert, so ist alles Wirkliche vernünftig; da aber alles seine höchste Entwicklung im Denken, dieses aber seine Vollendung im System der absoluten Idee erreicht, so ist alles Vernünftige auch wirklich. Das große Geheimnis dabei ist die Dreiteilung von Satz, Gegensatz und Aufhebung oder Ver-

schmelzung, indem Hegel zu jedem Begriffe den darin ruhenden Gegensatz aufzeigte, diesen aufhob, und ihn mit dem ersten zu einem dritten Begriff zusammendachte, der wie eine Spirale zwar auf den Standort des ersten Begriffes zurückkam, aber höher und inhaltreicher geworden war. In dem so gefundenen Begriffe schlummerte wiederum ein Gegensatz, der abermals in einem reicheren Begriffe aufgehoben werden mußte und so ins Unendliche fort.

Was sich nur denken läßt, war in dem Hegelschen System nach dem Gesetz der Dreigliederung geordnet. Die Folge der Hegelschen dialektischen Philosophie war der maßloseste Eigendünkel. „Was wunder auch", schrieb Grillparzer in seinen Studien zur Philosophie, „die Natur war durchsichtig geworden, die Schlüssel zu allen Rätseln der Welt waren gefunden. Gott war nur noch ein Rattenkönig aus Menschen, oder vielmehr er war ein Deutscher, da die Deutschen ihn nach ihrem Ebenbild geschaffen, indem sie ihn demonstrierten und allein begriffen."

Die Folgezeit hat in der Philosophie wie in der Literatur wenigstens dem Entwicklungsgedanken Hegels recht gegeben. Jede These muß, um zu wirken, bis zur äußersten Einseitigkeit durchgedacht werden. Nur so, in ihrer Unbedingtheit, kann eine große schöpferische Idee, gleichviel ob Christentum, Sozialismus, Kommunismus, Naturalismus oder Expressionismus, wirken und Wurzel fassen. Gegen die These erhebt sich mit Notwendigkeit die Antithese, die in die schroffste Opposition gegen die vorhergehende These gerät. So entsteht die Aufgabe ihrer Ausgleichung, d. h. einer Synthese. In dieser Synthese ist das Alte, aber auch das Neue enthalten; eine These aufheben durch eine andere, heißt im Hegelschen Sinne nicht sie vollständig vernichten, sondern sie gleichzeitig teilweise aufbewahren. Das Dritte, das Neue nimmt überall das Wahre und Unvergängliche des Alten in sich auf; es scheidet nur die Schlacken aus und wäre ohne das Alte undenkbar. Das Bild, das die einzelne philosophische Wahrheit nach dem Gesetz der Dreiteilung zeigt, wiederholt sich auch bei ganzen philosophischen Systemen. „System A ruft durch den Widerspruch, den es erregt, ein entgegengesetztes B hervor, beide zusammen aber treiben C hervor, welches die Einseitigkeiten vom A und B fallen läßt und den Kern der Wahrheit der vorhergehenden Systeme zu höherer Einheit versöhnt. C erzeugt dann wieder seinen Gegenfüßler D, die Antithese CD dann wieder die Synthese E usw. So soll die Wahrheit stufenweise erkannt werden aus der fortlaufenden Leiter philosophischer Systeme."

Dies dialektische Verfahren konnte man leicht ablernen und auf alles anwenden. Und dies geschah allgemein; von 1820 bis 1830 mußte man Hegelianer sein oder man galt als Barbar. Hegels Anhänger erörterten ernsthaft, was wohl den ferneren Inhalt der Weltgeschichte bilden werde, nachdem doch in der Hegelschen Lehre der Weltgeist an sein Ziel, an das Wissen seiner selbst, durchgedrungen sei. Die höchste Leistung der Hegelschen Philosophie war die Geschichtsphilosophie. Hegel schenkte der Welt den Gedanken der Entwicklung (in knappester Form lautet er: alles Sein ist ein gesetzmäßiges Werden, eine zusammenhängende Entwicklung), der sich in der Folgezeit als einer der fruchtbarsten Gedanken erwies. Die Romantik mit ihrer Willkür, mit ihrer Verherrlichung des genialen Individuums, das mit der Geschichte spielt, Staat und politisches Leben nicht kennt, und selbst die Natur vergewaltigt, war mit diesem System überwunden. Der Neuhegelianer Ruge vernichtete 1839 in den Halleschen Jahrbüchern die Romantik mit einem feierlichen Manifest. Fast alle Dichter der zweiten Generation, soweit sie philosophisch veranlagt waren, gehörten zu den Anhängern Hegels, so Gutzkow, Prutz und Wienbarg. Heines satirische Anlage ward durch Hegel gestärkt, dessen Vorlesungen er 1821 in Berlin hörte; durch Hegel ward er sich selbst das lebende Gesetz der Moral. Allerdings ist Heine unphilosophisch durch und durch; seine ganze Philosophie beschränkte

sich auf Sensualismus mit etwas Pantheismus, verbunden mit den wirren, utopistischen Ideen des Saint-Simonismus. Dem Einfluß der Hegelschen Philosophie sich gänzlich zu entziehen, war unmöglich, wie Laube in seiner Literaturgeschichte 1840 bestätigt: „Seit etwa zehn Jahren hat Hegels Philosophie mit tief reißender Kraft alle höhere, wenigstens alle systematische Gedankenwelt Deutschlands in ihre Bande gezogen, so daß sich der Fortschritt oder doch das Streben aller Art innerhalb ihrer bewegt und ihrer kategorischen Geschlossenheit halber aller sonstige Versuch machtlos erscheint." Hegels Philosophie hat später auch auf Hebbel gewirkt; so sehr er sich dagegen sträubte, er war Schellingianer und Hegelianer, auch ohne viel von Hegel und Schelling gelesen zu haben. Grillparzer schrieb 1840 über die überall tätigen Jünger Hegels spöttisch:

„Das Hegelsche Kriegsvolk, entlassen
Aus dem Dienste der Philosophie,
Macht jetzt unsicher die Straßen
Der Geschichte und Poesie."

Im allgemeinen erwies sich die Hegelsche Philosophie mit ihrem Scholastizismus, so gewaltig und fruchtbar an Ideen sie war, für die Dichtung nicht günstig. In dem ewigen Konstruieren von Satz, Gegensatz und Aufhebung lag etwas Ruheloses, Zersetzendes. Und dies zeigte sich bald genug in der Denkart der jungen Generation. Hegel selbst, der preußische Staatsphilosoph, war für Erhaltung des Bestehenden in Staat und Gesellschaft. Der Staat war ihm der absolute und unbewegte Selbstzweck. Aber naturgemäß lag in der dialektischen Methode Hegels ein Doppelsinn. So wie man betonte: Alles W i r k l i c h e ist vernünftig, hatte man die Begründung der unumschränkten Monarchie; wenn man aber betonte: nur das V e r n ü n f t i g e darf wirklich sein und bleiben, so hatte man die Begründung der wildesten revolutionären Gesinnung. „Die Hegelsche Philosophie konnte den langsam verknöchernden Staat Friedrich Wilhelms des Dritten mit dem Dreitakt der Dialektik für vernünftig erklären, aber anderseits mit demselben Dreitakt der Dialektik auch den Sozialisten Marx, Engels und Lassalle später die Waffen zum Kampf gegen den Staat darreichen." Die Hegelsche Philosophie d a c h t e nicht nur in Gegensätzen, sie b e s t a n d auch aus Gegensätzen. Aus der Hegelschen Philosophie ist nach 1848 das Kommunistische Manifest von Marx und Engels und damit zugleich der internationale Sozialismus mit der Notwendigkeit eines logischen Schlusses erwachsen.

Schon zu Lebzeiten des Meisters wagten sich Spott und Abneigung gegen seine, ja überhaupt gegen jede Philosophie hervor. Fünfzig Jahr, von 1781 bis 1831, hatte man sich den Kopf mit den verstiegensten Vorstellungen zermartert, und als man sich nun die Frage vorlegte, was denn eigentlich das Riesengeschlecht der Denker von Fichte bis Hegel an tatsächlicher Wissensbereicherung gewonnen hatte, so konnte man nur auf die Gedankentrümmer verweisen, die übrig geblieben waren, als ein Denker den andern widerlegt hatte.

Die Hegelianer

Als Hegel gestorben war, zerfiel seine Schule in ein Zentrum, in eine Rechte und in eine Linke. 1827 waren von Hegel und seinen Anhängern die Jahrbücher

für wissenschaftliche Kritik gegründet worden. Die Hegelsche Rechte wollte im Sinne des Gründers mit der großen Lehre des Panlogismus alles Vernünftige schützen, was in Staat, Kirche, Philosophie, Recht und Sittlichkeit bestand. Die Linke griff ebenso entschieden alles Bestehende an, und im Zentrum wollte man zwischen beiden vermitteln. Die Linke hatte die glänzendsten Talente, ihr wandten sich die radikalen Elemente zu: David Friedrich Strauß, Ludwig Feuerbach und Arnold Ruge. Ihr Organ waren die Halleschen Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst. Sie zeigten erst auf philosophisch-religiösem, dann auf politischem Gebiet den Geist der Kritik und Verneinung. Freiheit war auch im Denken das Losungswort der Zeit, und es schien philosophischer zu sein, zu verneinen als zu bejahen.

Arnold Ruge aus Bergen in Rügen (1803 bis 1880) gab von 1838 bis 1841 die Halleschen Jahrbücher heraus, die sich infolge von Zensurschwierigkeiten von 1841 bis 1842 in die radikaleren Deutschen Jahrbücher in Leipzig verwandelten. „Niemals, weder vorher noch nachher, hat ein Journal existiert, das gleichzeitig den Anforderungen der strengsten Wissenschaft genügte und dabei doch eben diese Wissenschaft vermöge der klaren und durchsichtigen Form in die weitesten Kreise verbreitete." Die Halleschen Jahrbücher brachten von Oktober 1839 bis März 1840 das vierteilige vernichtende philosophische Manifest: Der Protestantismus und die Romantik. Nach 1840 wird die Sprache der Jahrbücher politisch immer kühner. 1841 fällt das Wort: „Das Orakel unserer Zeit ist die Revolution der europäischen Menschheit." Im Jahr 1842 forderte Ruge das Aufgehen des Liberalismus im Demokratismus. Die Antwort darauf war die Unterdrückung der Deutschen Jahrbücher (1842). Ruge lebte später in England.

Die geschichtsphilosophische Richtung führte Karl Marx selbständig weiter — nach Ansicht vieler der größte Jünger Hegels —, indem er gemeinsam mit Engels die materialistische Geschichtsauffassung mit ihrer Theorie der Klassenkämpfe und ihrer Entstehung durch ökonomische Umwälzungen aufstellte. Der große Ästhetiker der Hegelschen Schule war Friedrich Theodor Vischer, dessen bei der vierten Generation eingehender gedacht wird. Seine dreiteilige Ästhetik (1846—57) ist die bedeutendste Leistung, die auf diesem besonderen Gebiet aus der Hegelschen Philosophie hervorgegangen ist. Unglücklicherweise trat F. Th. Vischers Werk um etwa zwanzig Jahre zu spät an die Öffentlichkeit, als Vischer selber mit der Hegelschen Doktrin gar nicht mehr einverstanden war.

Die freireligiösen Kämpfer: Strauß Feuerbach Stirner

Der Hauptkampf der Meinungen der Hegelschen Schule spielte sich auf religiösem Boden ab. Auch die kühnste Kritik hatte früher wohl die Wahrheit der Offenbarung, aber nicht die Quelle der Offenbarung selbst bestritten: jetzt entstand der Streit über das Verhältnis der Philosophie zum geschichtlich überlieferten Christentum und zur Bibel. Die jüngere Generation gefiel sich in bewußtem Gegensatz zur älteren in der Abkehr vom religiösen Glauben. Gutzkow, Heine, Mundt und das junge Deutschland zeigten dies deutlich. Als vereinzelte Ausnahmen erscheinen auch in dieser Richtung nur die höchsten Dichter der Generation: Eduard Mörike, der in Goethes Sinne naturfromm blieb, und Annette von Droste, die bedeutendste katholische Dichterin nicht nur dieser Generation, sondern des ganzen Jahrhunderts.

Das Jahr 1835 bedeutete in der philosophisch-religiösen Welt dasselbe, was das Jahr 1848 in der politischen Welt bedeutete, nämlich eine Revolution, eine völlige Umwälzung aller Grundbegriffe, ja vielleicht war die philosophische

Umwälzung stärker und mächtiger als die politische. Der Führer dieser philosophisch-religiösen Revolution war D. F. Strauß. Ausgangspunkt seiner Lehre war der Hegelsche Grundgedanke: „Der aus Gott entlassene Sohn tritt Gott als Welt oder als Endlichkeit in freier Selbständigkeit entgegen, geht aber aus dieser Trennung und Entzweiung in Gott wieder zurück."

David Friedrich Strauß, geboren 1808 in Ludwigsburg, 1874 gestorben, veröffentlichte 1835 das Leben Jesu, 1841 folgte die Christliche Glaubenslehre, 1872 Der alte und der neue Glaube. Im Leben Jesu wurden die Evangelien als heilige Sagen, als geschichtsartige Einkleidungen urchristlicher Ideen, gebildet in der absichtslos dichtenden Sage, hingestellt. Das gesamte geschichtliche Leben Jesu ward aus der Geschichte gestrichen. Die christlichen Ideen seien Wahrheit, ihre Einkleidung aber sei Mythe; Christus sei nicht ein einzelner Mensch, sondern die Menschheit im ganzen. Die Menschheit in ihrer Gesamtheit sei der sterbende, auferstehende und gen Himmel fahrende Gottmensch. Der Eindruck des Straußschen Buches war gewaltig, gerade auch auf gläubige Gemüter. Die geschichtliche Person Christi wurde durch solche Lehre verneint, aber es blieb noch die christliche Religion. Im Alter von 27 Jahren hatte Strauß sein großes Erstlingswerk veröffentlicht. Er hat sich späterhin beklagt, daß er immer nur der Verfasser des Lebens Jesu genannt wurde; in der Tat aber ist dieser Anfang seiner Laufbahn zugleich ihr Höhepunkt und Strauß hat nichts wieder geschrieben — auch die Glaubenslehre tritt an Bedeutung hinter dem Leben Jesu zurück —, was dem ersten Werk vergleichbar wäre.

Auf diesem Wege ging Ludwig Feuerbach (1804 bis 1872) weiter. (Das Wesen des Christentums 1841 und Das Wesen der Religion 1845). Für ihn ist die Religion nichts als ein sich selbst verherrlichender Egoismus, ein krankhaftes Doppelsehen, indem der Mensch das Beste, was er besaß, in die Wolken erhob, damit dieses höchste Wesen seine Gebete erhöre. Die Religion war für ihn eine Anthropologie, d. h. eine Lehre von der Menschheit, die sich selbst vergöttlicht. Feuerbach war eine Zeitlang der volkstümlichste Philosoph Deutschlands. „Wir waren alle momentan Feuerbachianer", bekannte der Sozialist F. Engels; Kinkel, Herwegh, Prutz, Ludwig Pfau, Hettner und G. Büchner waren Feuerbachianer; Richard Wagner stand eine Zeit unter seinem Einfluß; auch in Kellers Grünem Heinrich spiegeln sich später Feuerbachsche Ansichten wider.

Es war Feuerbachs große Tat, daß er den unumstößlich scheinenden Gegensatz des Göttlichen und Menschlichen wissenschaftlich als illusorisch hinstellte und daß er als Geheimnis des absoluten ewigen Geistes den subjektiven endlichen Geist erwies. Feuerbach berühmtester Lehrsatz lautet: „Der notwendige Wendepunkt der Geschichte ist das offene Bekenntnis und Eingeständnis, daß der Mensch kein anderes Wesen als absolutes Wesen denken und verehren kann als das Wesen der menschlichen Natur." Damit schien die Höhe der Denkfreiheit in religiöser Hinsicht erreicht zu sein.

Aber über Feuerbach ging wieder Strauß in der christlichen Glaubenslehre 1841 hinaus. „Die Geschichte der einzelnen Dogmen wurde in dieser Glaubenslehre dargelegt, ihr übervernünftiger Charakter ward erwiesen und um dieses willen wurden sie dann verworfen. Nicht mehr bloße Vorstellungen waren sie,

sondern falsche Vorstellungen." Kurz gesagt: Religion ist nichts als eine große Täuschung des menschlichen Herzens.

Feuerbach hatte wenigstens die Idee der ganzen Menschheit als göttlich gelten lassen; alsbald aber trat der letzte bedeutende Neuhegelianer Max Stirner (Kaspar Schmidt aus Bayreuth, geboren 1806, gestorben 1856) auf, der Verfasser des Buches: Der Einzige und sein Eigentum 1845. Er fand, daß die Menschheit ihn eigentlich doch gar nichts angehe, sondern nur sein eigenes Ich. So mußte auch die Feuerbachsche Menschheits-Religion noch vernichtet werden und zwar durch völligen Egoismus. Von Stirners Philosophie seien nur einige der wichtigsten Lehren und Behauptungen wiedergegeben. Suchet euch selbst, sagt Stirner, werdet Egoisten, werde jeder von euch ein allmächtiges Ich. In dreierlei Hinsichten ist Stirners Lehre charakteristisch. Stirner ist logischer Anarchist: „Wer sich als einzigen weiß, kann kühn von sich sagen: ich bin die Wahrheit; er macht aus den Dingen, was er will." Stirner ist ferner sozialer Anarchist: „Ich erkenne keine andere Rechtsquelle als mich." „Gemeinwohl ist nicht mein Wohl." Das Privateigentum erkennt er nicht an. „Was herumfliegt, ist alles mein." Stirner ist endlich auch sittlicher Anarchist. Er erkennt weder eine höchste sittliche Norm, noch ein höchstes Gut, noch ein höchstes Ziel an. „Ich sage dir, du hast niemals einen Sünder gekannt, du hast ihn nur geträumt." „Was gut, was böse, beides hat für mich keinen Sinn." „Über meine Handlungen hat mir niemand zu gebieten." „Mir geht nichts über mich." „Eure sittliche Welt überlasse ich euch gern; diese stand von jeher nur auf dem Papier, ist die ewige Lüge der Gesellschaft und wird stets an der reichen Mannigfaltigkeit und Unvereinbarkeit der willenkräftigen Einzelnen zersplittern." Stirner war schon zu Lebzeiten halb verschollen; sein merkwürdiges Buch blieb lange unbeachtet, und erst in der fünften Generation treten bei Nietzsche verwandte Ansichten auf. Stirners Andenken wurde in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts von dem Edelanarchisten John Henry Mackay, einem Jüngstdeutschen, erneuert. Max Stirners maßlos gesteigerter Egoismus, der eigentlich ein Solipsismus zu nennen ist — unbedingte Berechtigung des Einzelwesens gegenüber jeder Art von Gemeinschaft — führt auf rein philosophischem Wege nicht weiter, politisch mündete er später in den Ideenkreis der äußersten sozialdemokratischen Linken (Anarchismus und Kommunismus).

Der Solipsismus Stirners (von solus allein und ipse selbst), der den Menschen zum Gott macht, kann vor allem eins nicht erklären: zu welchen Zweck der Mensch, der ja für sich allein die Welt ist, überhaupt noch etwas niederschreibt und andern seine Gedanken mitteilt. Wozu und weswegen soll er etwas niederschreiben, wem soll er etwas mitteilen, wenn er allein auf der Welt existiert? Und dann ist es auch wunderbar, wie die dem Menschen identische Welt dem Menschen, der doch das allein Existierende ist, noch Rätsel aufgeben kann. Da wird der Stirnersche Gottmensch eine Art „verblödeter Gott", der sich selbst nicht versteht.

Aber eins hatte selbst Stirner noch stehen lassen: den Geist im Ich. Nicht lange dauerte es, da kamen die Materialisten und sagten, daß auch der Geist nur eine Spiegelung des Stoffes sei.

So hatte endlich ein Denker den andern widerlegt, und es schien jeder förmlich eine Ehre darin zu suchen, weniger das allgemeine philosophische Besitztum zu mehren, als vielmehr einige bisher gewisse Wahrheiten zu unterwühlen.

Die neue Stellung der Naturwissenschaften

Von selbst mußte der menschliche Geist, der auf dem Weg philosophischer Spekulation schließlich vor steilen, unübersteigbar hohen Mauern oder vor einem weiten, unübersehbaren Trümmerfeld von Gedanken stand, nach einem anderen Mittel trachten, um sein Ziel, die Erkenntnis der Welt, zu erreichen. Dies Mittel fand die Generation im Studium der Naturwissenschaften. Damit stehen wir vor der furchtbarsten und folgenreichsten Entwicklung des ganzen Jahrhunderts. Hegels Dialektik hatte Schellings Naturphilosophie gestürzt; die Ideenwelt Hegels und der Nachhegelianer wieder ward durch das Fortschreiten der Naturwissenschaft gestürzt. Dies war das Verdienst Alexander von Humboldts, eines Vertreters der ersten Generation, der aber erst unter der zweiten seine volle Bedeutung entfalten konnte und der an Genie Goethe an die Seite gestellt werden muß. Humboldt faßte wie Goethe die Natur als ein Ganzes, als ein von unwandelbaren Gesetzen abhängiges Kunstwerk auf. Kein Künstler, hat man mit Recht gesagt, ist vor Humboldt so naturwissenschaftlich, kein Naturforscher nach Humboldt so künstlerisch gewesen wie er. Er war der letzte große Naturforscher, der das ganze Gebiet der Naturwissenschaften wieder vollständig überblicken konnte. Im Jahr 1827 hatte Alexander von Humboldt bei seiner Rückkehr nach Berlin vor einem großen Publikum die Vorlesungen über physikalische Geographie gehalten, aus denen der Kosmos hervorging und von denen, äußerlich genommen, die neue Auffassung vom Wesen der Naturwissenschaften datiert. Die 30 Jahre der philosophischen Gewaltherrschaft Schellings und Hegels hatten der naturwissenschaftlichen Forschung wieder einmal zur Belehrung gedient, daß es unmöglich sei, auf deduktivem Wege weiterzugehen, d. h. aus philosophischen Grundsätzen den Zusammenhang des Naturgeschehens zu konstruieren oder auch nur zu begreifen. Man sah ein, daß nur der induktive Weg zum Ziele führen könne, d. h. durch messende Beobachtung zahlreicher Fälle mußte man suchen, zu den in ihnen wohnenden Gesetzen zu gelangen. Und so begann denn in dieser Generation die entscheidende Wendung: man ging wieder daran, so treu wie möglich zu beobachten, die Beobachtungen so vollständig wie möglich zu sammeln; man ging daran, zu experimentieren und aus alledem Schlußfolgerungen zu ziehen. Die bei dem wirtschaftlichen Aufschwung reichlicher vorhandenen Geldmittel begünstigten die Entwicklung der Naturwissenschaften, wie denn zu allen Zeiten die Blüte der ästhetischen und philosophischen Leistungen einer Nation zeitiger als die Blüte der Naturwissenschaften eingetreten ist. Das Schrifttum wurde von den kräftig wirkenden naturwissenschaftlichen Einflüssen aufs wohltätigste berührt. Im Zeitalter der aufblühenden Naturwissenschaften lernten die Dichter wieder auf deutliche und rechtschaffene Weise Dinge sagen, die sie unter der Herrschaft der übersinnlichen Philosophie zu sagen fast verlernt hatten. Der Prosastil gewann durch die exakte Ausdrucksweise der Naturforscher an Anschaulichkeit, Bestimmtheit und kraftvollem Leben. Georg Büchner, der Dichter des Woyzek, war der erste konsequente Realist dieser Generation. Er war in noch höherem Grad als Chamisso ein natur-

wissenschaftlich geschulter Dichter. Er hätte bei längerem Leben gerade vom Standpunkt des Naturwissenschaftlers aus vielleicht unsere ganze literarische Entwicklung entscheidend beeinflußt. Mit kühlem Tatsachenblick für naturwissenschaftliche Dinge verband Büchner den Blick für große Zusammenhänge.

Es sollen zur Kennzeichnung des Standes der naturwissenschaftlichen Forschung in dieser Zeit nur ganz allgemein folgende Anhaltspunkte dienen: 1826 richtete Liebig das erste chemische Universitätslaboratorium in Deutschland ein; 1830 erweiterte Ehrenberg unsere Kenntnis von der Infusorienwelt; 1833 verbanden Gauß und Weber die Sternwarte mit dem physikalischen Kabinett in Göttingen durch den ersten elektrischen Telegraphen; 1836 lehrte Ohm in Erlangen die Kraft der Elektrizität mathematisch messen; Daguerre veröffentlichte 1839 sein photographisches Geheimnis; der Schreibtelegraph ward 1844 eingeführt; die Brüder Weber erforschten experimentell die Gesetze der Wellenbewegungen. Die Geschwindigkeiten der Elektrizität und des Lichtes wurden direkt gemessen; Dove fand Gesetze der Witterungslehre, Liebig machte seine grundlegenden chemischen Entdeckungen — Entstehen und Vergehen der Dinge, so lernte man verstehen, sind auch nur Wellenbewegungen im Kreislauf der Natur —, Gauß untersuchte die geheimnisvolle Kraft des Erdmagnetismus, man wendete sich der Erforschung der Vulkane, des Baues der Erde und der Strömungen des Meeres zu; eine Menge neuer chemischer Grundstoffe wurden entdeckt und alte angebliche Grundstoffe gespalten; Physik, Chemie, Anatomie waren in voller Entwicklung; 1827 entdeckte Karl Ernst von Bär in Würzburg das menschliche Ei.

Aber noch waren die naturwissenschaftlichen Disziplinen voneinander getrennt — „jede von ihnen wohnte in ihrem eigenen Hause, zu dem von keiner der benachbarten Wohnungen eine Tür führte" — organische und unorganische Natur galten als ganz verschiedene Naturen, und unmöglich schien es zu sein, aus unorganischen Stoffen organische Stoffe zu entwickeln, da das charakteristische Merkmal des Organischen, die Lebenskraft, an deren Dasein man noch glaubte, in die Retorten der Chemiker keinen Eingang finde. Hier setzte die große naturwissenschaftliche Arbeit der dritten Generation ein.

Je größer das naturwissenschaftliche Wissen wurde, desto entschiedener mußte die schwere Notwahl: Wissen oder Glauben zu Ungunsten des Glaubens beantwortet werden, und je mehr man das Diesseit in seiner Größe, Schönheit und Gesetzmäßigkeit kennen lernte, desto mehr verlor man die Lust, wie früher einseitig an das Jenseit zu denken.

Von drei Seiten also, von der politisch-wirtschaftlichen, von der philosophischen und der naturwissenschaftlichen Seite aus und zum nicht geringen Teile auch gefördert durch die Emanzipation des Judentums, sehen wir neue Einflüsse hervortreten und zusammenwirken. Von drei Seiten aus drängt die Zeit realistischen Gestaltungen zu. Prüfen wir, wie sich die Literatur diesen Einflüssen gegenüber verhielt.

Das literarische Leben

Die Stimmung der Zeit

Seit dem Jahr 1826, besonders stark aber nach der Julirevolution von 1830 regte sich die junge Generation in der Literatur. Ihr Widerspruch richtete sich

wesentlich gegen die Romantik, die alles Tatsächliche verflüchtigt hatte. Die Kunst der Romantiker war hauptsächlich eine aristokratische Fantasiekunst gewesen. An den Erscheinungen des Lebens hatte das Stimmungsvolle, Unbekannte, Ahnungsreiche, Musikalische gelockt. Die Personen waren stets einen Schuh über der gemeinen Erde dahingewandelt. Sie hatten sich nach Schönheit, Stille, Einsamkeit gesehnt; im Mittelalter, im Katholizismus, im Märchenland hatte sich die Dichtung am wohlsten gefühlt.

Es ist, als ob wir aus einem stillen Wald auf den bewegten Markt einer großen Stadt treten, wenn wir von der Romantik zu der Dichtung der zweiten Generation kommen. Die politischen und sozialen Verhältnisse, die wir geschildert haben, hatten das Geschlecht um 1830 gründlich gewandelt. Die Stimmen der Philosophen hören wir aus den Schriften der jüngeren Dichter widerhallen: „Die nationale Literatur muß Zusammenhang haben mit den großen allgemeinen Fragen und Interessen der Nation und der Zeit." Dies war der oberste Grundsatz der Jugend. Die Kunst, hieß es jetzt, müsse nicht mehr um der Kunst willen schaffen; bei einem Buch dürfe man nicht mehr bloß die Idee der Kunst, sondern das Verhältnis des Buches zum Leben als Gesichtspunkt aufstellen. Gutzkow schrieb 1831 in seinem Forum der Journalliteratur: „Nicht mehr die hergebrachten Gefühle und Empfindungen . . . nicht die ewigen Refrains und Dacapos . . . sind die unserer Zeit würdigen Momente wahrer Begeisterung . . . Es frommt nicht mehr, in stiller Abenddämmerung hinter Hollunderhecken seiner Flöte arkadisch-idyllische Klagen zu entlocken, nicht mehr, in affektiertem Sehnsuchtsschmerz mit den lieben Sternlein zu liebäugeln. Wer jetzt in die Saiten greifen will und angehört zu werden beabsichtigt, muß die Vergangenheit in sich haben aufgehen lassen und mit profetischem Seherblick die Zukunft enträtseln." Mundts Madonna verkündete im Jahr 1834: „Die Welt und das Fleisch müssen wieder in ihre Rechte eingesetzt werden." 1833 schrieb Heine an Laube, etwas kindliche soziale Vorstellungen dabei enthüllend: „Die bisherige spiritualistische Religion war heilsam und notwendig, solange der größte Teil der Menschen im Elend lebte und sich mit der himmlischen Religion vertrösten mußte. Seit aber durch die Fortschritte der Industrie und der Ökonomie es möglich geworden, die Menschen aus ihrem materiellen Elende herauszuziehen und auf Erden zu beseligen, seitdem — Sie verstehen mich." Und Mundt bekannte 1834 von sich: „Der Zeitgeist zuckt, dröhnt, zieht, wirbelt und hambachert in mir; er pfeift in mir hell wie eine Wachtel, spielt die Kriegstrompete auf mir, singt die Marseillaise in all meinen Eingeweiden, und donnert mir in Lunge und Leber mit der Pauke des Aufruhrs herum."

Wer noch zweifeln sollte, ob die Bewegung des jungen Geschlechtes notwendig war oder nicht, der höre zwei unwiderlegliche Zeugen der älteren Generation. Grillparzer sagte, die junge Literatur sei zwar ein Unsinn, aber einer, der sich als natürliche Gegenwirkung auf die mittelalterlich-faselnde selbsttäuschend-religiöse, gestaltlos-nebelnde, Tieckisch-unfähige Periode darstelle. Er fuhr höchst charakteristisch fort: Ein neues Schlechtes sei schon deshalb immer besser als das alte Schlechte, weil wenigstens die Verjährungszeit des alten Schlechten durch den Einspruch unterbrochen werde.

Und endlich Goethe selbst. Im Jahr 1817 hatte sich Goethes Vertrauter Heinrich Meyer und damit indirekt Goethe im zweiten Heft über Kunst und Altertum in einem gewaltiges Aufsehen erregenden Aufsatz von der alten Schlegel-Tieckschen Romantik, von der christlich-patriotisch-neudeutschen Kunst losgesagt. Er hatte damit, so wenig er es wollte, das weithin sichtbare Signal für die Kämpfe der Jugend gegen die christlich-patriotische Kunstrichtung gegeben.

Doch aus noch höheren, aus schon verklärten Sphären tönte 1833 seine Stimme. Im fünften Nachlaßbande seiner Werke erschien, gerade im rechten Augenblick, jenes Testament für junge Dichter, das er im letzten Jahr seines Lebens geschrieben hatte und das jetzt wunderbar die Bestrebungen der unruhigen Jugend zu billigen und zu weihen schien. Es ist der goldene Leitfaden jeder literargeschichtlichen Betrachtung und auch dieses Buches:

> „Worauf alles ankommt, sei in kurzem gesagt. Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge; er beseitige streng allen Widergeist, alles Mißwollen, Mißreden und was nur verneinen kann: denn dabei kommt nichts heraus . . . Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, und die müßt Ihr Euch selbst geben, fragt Euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dieses Erlebte Euch gefördert habe . . . Man halte sich an das fortschreitende Leben, und prüfe sich bei Gelegenheit, denn da beweist sichs im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren."

Die radikale Strömung

Aber Goethe hatte dies umfassende, gewaltige Testament für junge Dichter anscheinend umsonst geschrieben. Denn die zweite Generation befehdete geradezu den Genius des Jahrhunderts, der ihr das große „Zeitablehnungsgenie", der schwache, abgelebte Gott war, der in dem elfenbeinernen Turm der Gedanken weltabgeschieden die Kunstidee eines vergangenen Zeitalters hütete. Den „Indifferentisten", der sich statt mit den Fragen des Tages mit Affenknochen, Farbenlehre, Wolkenlehre, Komödianten und Kunstspielsachen beschäftigt, nannte die junge Generation in ihrem Goethehaß den freiesten Geist des Jahrhunderts. Sie hatte kein Verständnis dafür, daß es neben und über den politischen Fragen des Tages, die das junge Geschlecht damals bewegten, auch Wissenschafts-, ja mehr noch, auch große Menschheitsfragen gab, die in stiller Sammlung für ein ganzes Volk gelöst werden mußten. Die Opposition gegen Goethe begann 1821 mit dem Erscheinen der falschen Wanderjahre, einer parodistischen Vorausnahme der Goetheschen Fortsetzung von Wilhelm Meisters Lehrjahren. Verfasser war der evangelische Geistliche Pustkuchen. 1827 folgte die eigentliche Kriegserklärung des jungen Geschlechts gegen Goethe in der Literaturgeschichte des jungen Menzel. Das Genie ward Goethe hier abgestritten; Goethe habe nur das Talent des äußeren Lebens, nur die Kunst des Bequemen, Leichten, Feinen und die Virtuosität des Genusses besessen. Der Grund des Goethehasses liegt klar zutage. Die junge aufgeregte Generation haßte die politische Gleichgültigkeit, die Goethe der Zeit entgegenzubringen schien. Börne, der politische Fanatiker, bestätigt das: „Dieser Goethe ist ein Krebsschaden am deutschen Körper und das Ärgste ist noch, daß alles die Krankheit für die üppigste Gesundheit hält und den Mephistopheles auf den Altar

setzt und Dichterfürsten nennt ... Seit ich fühle, habe ich Goethe gehaßt, seit ich denke, weiß ich warum."

Heine, im Gegensatz zu Börne eine wirkliche Künstlernatur, wußte besser, wer Goethe war, aber er wendete sich aus dem Gefühl gekränkter Künstlereitelkeit gegen ihn. „Goethe", sagt er wohl in Beziehung auf sich, „Goethe hatte Angst vor jedem selbständigen Originalschriftsteller und er lobte und pries alle unbedeutenden Kleingeister; ja, er trieb dies so weit, daß es endlich als ein Brevet (urkundliches Zeugnis) der Mittelmäßigkeit galt, von Goethe gelobt worden zu sein." Die Goetheschen Dichtungen, eifert Heine, brächten nicht „die Tat" hervor, wie die Schillerschen; sie zierten unser deutsches Vaterland nur wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber Goethes Werke seien nur Statuen mit marmornem Lächeln und stummen weißen Augen. Umsonst bemühte sich Varnhagen von Ense, der Statthalter Goethes auf Erden, wie ihn Heine nannte, den Worten Goethes Bahn zu brechen und Ohr und Geist der Empfänglichen dem Einzigen zuzuwenden. Im rauschenden Getümmel der deutschen Tagesbewegung verhallte zunächst die Stimme des Mahners.

Doch nicht bloß der Genius von Weimar wurde von den jungen Dichtern bekämpft, sondern auch Dante und Shakespeare, die von den Romantikern so hoch erhoben worden waren. Dante galt den Jungen 1830 als unpoetisch, abstrus, altscholastisch und ungenießbar; seine Divina Comedia habe er, wie Goethe den zweiten Teil des Faust, nur geschrieben, um den Leuten die übermäßige Vorliebe für die Poesie auszutreiben; Shakespeare als absoluten Dichter auszurufen, wie es die alte Romantik getan, galt als überwundener Aberglaube.

Am heftigsten befehdeten die Stürmer und Dränger von 1826 und 1830 die Schicksalsdramatiker (Müllner), die fantastischen Dichter (Am. Hoffmann), die schwäbischen Poeten, vornehmlich Kerner, Schwab und Mayer, die Epigonen des Schillerschen Geschichtsdramas, die Nachahmer der Rückertschen Lehrdichtung und endlich die in Süßlichkeit und Anmaßung aufgehenden Trivialromantiker und Modetalente. Der Kampf gegen die ältere Generation wurde von den aufstrebenden jüngeren Kritikern und Dichtern mit allen Waffen des Witzes und der Ironie geführt, ohne jede Scheu vor dem herkömmlichen literarischen Anstand, ja mit einer gewissen Lust, den Widerspruch herauszufordern. Ludwig Börne sagte seinen empfindlich schaudernden Zeitgenossen die lachende Wahrheit: „Dem Deutschen ist ganz unbekannt, wieviel der Mensch an Wahrheit, Grobheit und Satire, ohne zu sterben, vertragen kann. Er weiß noch weniger, daß der Mensch gar nicht davon stirbt, sondern vielmehr stärker und gesünder davon wird." „Diese neue deutsche Poesie", schrieb Grillparzer 1836, „kommt mir vor wie eine Schuljugend, die, von ihrem Meister wegen Unartigkeit zur Rede gestellt, sich verantwortete: sie hätten neue Gesetze der Artigkeit erfunden und nach diesen seien sie sehr gesittet. Übrigens hat diese junge Schule bei aller Verächtlichkeit eine löbliche Eigenschaft ... sie ist frech, weil das Zeitalter frech ist; irreligiös, und die ganze Religion der Zeit ist Selbsttäuschung oder Heuchelei; sie sagt, was sie denkt, indes man in Deutschland häufig nichts denkt bei dem, was man sagt. Insofern wäre sie also allerdings als eine Art Pferdekur zu brauchen." Die Ungerechtigkeit gegen die

ältere Dichtung darf uns nicht wundern. Jede neue Bewegung m u ß zunächst ungerecht gegen die Vergangenheit sein.

Das merkwürdigste Beispiel der literarischen Entwicklung zeigt d e r Dichter, in dem sich alle Strahlen sammeln, brechen und flirrend von dannen stieben: H e i n e. Gefühlsmäßig ist Heine zwar immer ein Romantiker geblieben. Aus Eichendorff, Tieck, Brentano, Arnim, Wilhelm Müller, dem Volkslied, dem Märchen, der Sage fließt die Quelle seiner Dichtung. Der Traum, das Wunder, der Katholizismus, die Gespenster- und Kirchhofsfantasie, der Mondschein, die Elfen, die Blumen, die Beseelung der Natur sind romantischen Ursprungs. Die Willkür des künstlerischen Ich, die Verherrlichung des Genies, die romantische Ironie, die Illusionszerstörung, die unendliche Sehnsucht, das unmännliche Versenken in die Tiefe der Liebe sind Zeichen des Romantikers Heine. Sein wundersüßes Bräutchen, Fräulein Romantik, geb. Poesie, so umschwärmt er zunächst aufs zärtlichste die romantische Kunst. Bald aber stellt er sich ihr verneinend gegenüber. Der Sohn einer neuen Zeit wird erkennbar. In einem Aufsatz: Die Romantik spricht der junge Heine merkwürdig früh (1820) die zwei Hauptforderungen der neuen Dichtung aus: statt verschwommener Bilder verlangte er plastisch anschauliche Form und statt des christlich ritterlichen Mittelalters, das er verwirft, verlangte er das Leben des Tages. Er gab der Romantik den modernen Atem. So wird Heine zum heftigsten Bekämpfer, aber zugleich zum Vollender der Romantik. Unerbittliche Feindschaft schwur er den Romantikern als Personen. Schlegel, Tieck, die Dichter der Befreiungskriege, die Dichter der schwäbischen Schule hat er mit seinem Haß verfolgt. Mit Recht nannte sich Heine einen der romantischen Schule entlaufenen Dichter, der zum Dank seine eigenen Lehrer geprügelt habe. Mit Aufbietung aller Mittel seiner virtuosen Kunst rang er danach, die Kämpfe, das Leben, die Bewegung der Gegenwart in die Dichtung zu bringen. „Die jetzige Kunst muß zugrunde gehen", schrieb er 1833 über die ältere Kunst, „weil ihr Prinzip noch im abgelebten alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Dieser Widerspruch und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst schädlich." Aber bei allem ist Heine der Romantiker geblieben. Er, der Todfeind der Romantiker, schreibt 1845 den Atta Troll, das letzte freie Waldlied der Romantik. In der Entwicklung der ganzen deutschen Literatur hat sich dieser Fall nicht wiederholt, daß der Bahnbrecher und Führer einer neuen Kunst auch der Vollender und der letzte Verkünder der von ihm bekämpften alten Kunst ist.

Schon das Beispiel dieses Führers der Jungen zeigt: der Kampf gegen die altersschwach gewordene Romantik war wohl das gemeinsame Merkmal der zweiten Generation, aber der Kampf war durchaus nicht gleichbedeutend mit einem tatsächlichen Überwinden der Romantik. Es blieben vielmehr als Erbschaft der alten Romantik bei der Mehrzahl der politisch orientierten Dichter die romantische Abstraktion, die romantische Ironie und die künstlerische Willkür. So setzt sich die Romantik auch in der Zeit von 1830 bis 1850 fort. Sie änderte nur ihr Wesen insofern, als aus einer weltflüchtigen Romantik eine p o l i t i s c h e R o m a n t i k ward. Das ist aufs deutlichste in Frankreich zu erkennen. Dorthin war die Romantik erst spät gedrungen. Victor Hugo, der Führer der französischen Stürmer und Dränger, stellt in der Einleitung zu seinem Drama Cromwell (1827), der

Kampfschrift der französischen Romantik, sofort auch politische Ziele der französischen Romantiker auf. In Deutschland war die Entwicklung langsamer. Bei uns fingen die Dichter der zweiten Generation fast sämtlich als weltflüchtige Romantiker im alten, unpolitischen Sinne an und gingen, indem sie bald nachher alle Zeichen bitteren Abscheus gegen den „säkularischen Schlaf", gegen die Teutschtümler und die Reaktion gaben, zu einer neuen, aufgeregten, politischen Romantik über, behielten aber die ganze Willkür, Ironie und Maßlosigkeit der alten rein poetischen Romantik bei. Auch jungdeutsche Gedanken, wie die der Emanzipation des Fleisches, waren im Grunde nichts anderes als romantische Gedanken.

Wienbargs ästhetische Feldzüge

Die wirksamste Zusammenfassung dessen, was die junge Generation wollte, finden wir in einer Kampfschrift Ludolf Wienbargs. „Dir, junges Deutschland, widme ich diese Reden, nicht dem alten", rief er in den Ästhetischen Feldzügen 1834. „Ein jeder Schriftsteller sollte nur gleich von vornherein erklären, welchem Deutschland er sein Buch bestimmt und in wessen Händen er dasselbe zu sehen wünscht. Liberal und illiberal sind Bezeichnungen, die den wahren Unterschied keineswegs angeben. Mit dem Schilde der Liberalität ausgerüstet sind jetzt die meisten Schriftsteller, die für das alte Deutschland schreiben, sei es für das adlige, oder für das gelehrte, oder für das philiströse alte Deutschland, aus welchen drei Bestandteilen dasselbe bekanntlich zusammengesetzt ist. Wer aber dem jungen Deutschland schreibt, der erklärt, daß er jenen altdeutschen Adel nicht anerkennt, daß er jene altdeutsche tote Gelehrsamkeit in die Grabgewölbe ägyptischer Pyramiden verwünscht, und daß er allem altdeutschen Philistertum den Krieg erklärt und dasselbe bis unter die Zipfel der wohlbekannten Nachtmütze unermüdlich zu verfolgen willens ist."

Ludolf Wienbarg, ein Dithmarsche, ein Landsmann Hebbels (geboren 1802 in Altona, gestorben 1872) hat nur eine kurze, aber bedeutungsvolle Rolle in der literarischen Bewegung der Zeit gespielt. 1833 war er Dozent an der Universität in Kiel geworden, wo er ein akademisches Kolleg hielt, das er 1834 als Ästhetische Feldzüge herausgab und das ihn mit einem Schlag zu einem Führer der Bewegung machte. Aber schon 1835 versiegt sein Schaffen. Das interessanteste Buch seiner späteren Zeit ist das Tagebuch von Helgoland. Wienbargs Wesen hatte etwas Haltloses, Irrlichtelierendes. Nach 1843 trat ein Gesamtverfall der geistigen Kräfte ein; 1872 stirbt Wienbarg endlich in einer Irrenanstalt. Gutzkow hat im Zauberer von Rom Ludolf Wienbarg als Heinrich Klingsohr geschildert.

Wienbarg war es beschieden, ein einziges Mal das Sehnen der Zeit in flammende Worte zu kleiden und dann zu verstummen. Er schuf zwar nicht die Bezeichnung Junges Deutschland (sie findet sich früher bei Laube und Gutzkow), aber er machte sie zum großen Schlagwort der Zeit. Er meinte mit dem Jungen Deutschland anfangs nur seine akademischen Zuhörer. Rasch aber erstreckte sich diese Bezeichnung über die gesamte literarische Jugend von 1835. Die Ästhetischen Feldzüge behandeln in der Form akademischer Vorlesungen Ästhetik, Moral, Philosophie, Schule, Politik und Leben. Sie wenden sich gegen den „Geist der Lüge, der tausend Zungen spricht und sich mit tausend Redensarten und Wendungen eingeschlichen hat in alle unsere menschlichen und bürgerlichen Verhältnisse." Als helle Leitsterne der Jugend bezeichnet Wienbarg Goethe und zwar als Roman-

schriftsteller — hierin im starken Widerspruch zu Börne und Menzel —, Byron als Lyriker und Heine als Prosaisten der jüngsten Epoche. Als Aufgabe der werdenden Poesie bezeichnet er die Darstellung des Schönen im wirklichen Leben in der Form und Bedeutung, die es für den einzelnen besitzt.

Es ist ein Irrwahn, verkündete er laut, wie die alte Romantik es will, in der Poesie ein Spiel der Fantasie zu sehen, die den Menschen über die Rauheit und Bitternisse des Lebens hinwegtäuschen solle. „Die Poesie ist kein Spiel schöner Geister mehr; sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt im Buch des Lebens. Die Dichter stehen nicht mehr wie vormals allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienst des wirklichen, politischen und gewerbfleißigen Lebens. Ja, sie finden sich nicht selten im Streit mit jenem schönen Dienst, dem ihre Vorgänger huldigten, sie können nicht mehr so zart und ästhetisch dahinschweben, die Wahrheit und Wirklichkeit hat sich ihnen zu gewaltig aufgedrungen und mit dieser, das ist ihre Schicksalsaufgabe, mit dieser muß ihre Kraft so lange ringen, bis das Wirkliche nicht mehr das Gemeine, das dem Ideellen feindlich Entgegengesetzte ist.“ An Stelle des Versepikers habe der Romandichter zu treten, der sich im allerfreiesten Element, in moderner Prosa, mit moderner Gesinnung bewege. Mit glühender Beredsamkeit rief Wienbarg den Romanschriftstellern 1834 zu: „Wandelt nicht die verfallene menschenleere Straße einer abgestorbenen Zeit, greift in Eure Zeit, greift in Euern eigenen Busen, haltet Euch an das Leben. Haltet einmal Abrechnung mit der Zeit, entzieht den Roman dem Schimmer poetischer Lügen, deckt einmal auf, ihr Dichter, was ihr schauet, laßt den Staub wirbeln in der Wüste, zählt die Grasstellen, die auf grünen Inselfleckchen wachsen, zeigt uns den Himmel, wie er grau und schmutzig über uns niederhängt und fangt die Sonnenstrahlen auf, die sich auf Euern Scheitel stehlen.“ Die Poesie, das ist auch hier der Kernpunkt, müsse eine Poesie der Bewegung sein. Die Lyrik der neuen Zeit sei das Ausströmen des Revolutionären. Die neue Dichtung müsse flammenden Einspruch erheben gegen alle Unnatur und Willkür, gegen das handwerksmäßige Betreiben der Wissenschaft, gegen die Fantastik, gegen den politischen Druck, gegen die religiöse Unfreiheit, gegen die mittelalterlich geschichtliche Weltauffassung.

Die wichtigsten Forderungen, mit denen die junge Generation hervortrat, sind, kurz zusammengefaßt, also folgende: Die Stoffe der Dichtungen müssen aus dem Leben der Gegenwart genommen sein; wählt ein moderner Dichter dennoch geschichtliche Stoffe, so muß er sie mit dem Geist der Gegenwart erfüllen; die Poesie hat nicht mehr ausschließlich nach Schönheit zu streben, sondern sie muß in den Dienst der politischen und religiösen, der geistigen und sozialen Interessen treten; die Dichtung muß ein starkes Verstandeselement enthalten; die Versdichtung ist von der Prosadichtung zu verdrängen; nicht das Drama, sondern der Roman ist die wichtigste Dichtgattung; das verinnerlichte lyrische Empfinden ist von geringerer Wichtigkeit als Charakteristik, Zweckmäßigkeit, Eintracht von Willen und Tat.

Die Gruppe des jungen Deutschland

Hier muß des Namens: Das junge Deutschland gedacht werden, obschon diese Bezeichnung mehr als fragwürdig ist. Junges Deutschland hat man auf

Grund einer Bundestagsverordnung eine Gruppe von fünf Schriftstellern genannt, Heine, Gutzkow, Laube, Wienbarg und Mundt. Da Laube seine Zugehörigkeit bald ableugnete, so trat Gustav Kühne dem Namen nach statt seiner ein. Lange hat man von den Jungdeutschen einseitig behauptet, daß ihr Auftreten der Ausgangspunkt der neuen Poesie gewesen sei; oft hat man die ganze Zeit zwischen 1830 und 1850 die jungdeutsche Periode genannt. Die geschichtliche Entwicklung war, wie wir gesehen haben, anders. Die genannten fünf Schriftsteller und ihre Gesinnungsgenossen bildeten nur zwei Jahre, 1835 und 1836, eine geschlossene Gruppe. Ihre Zusammensetzung war rein zufällig; von einer jungdeutschen Periode sprechen, hieße eine Polizeiverordnung als literarischen Einteilungsgrund festhalten. Es verknüpften sich in eigentümlicher Weise dabei politische und literarische Beziehungen. Im Jahr 1834 hatte Ludolf Wienbarg die Ästhetischen Feldzüge, das Manifest einer neuen Weltanschauung, dem „jungen Deutschland" gewidmet. 1835 erschien von Karl Gutzkow Wally die Zweiflerin. In diesem Roman war um einen freigeistigen Kern, nämlich um die alten, aus Gotthold Ephraim Lessings Zeit bekannten Wolfenbüttler Fragmente eines Ungenannten (Dr. Reimarus) eine Romanhandlung gelegt worden, die in einer überspannten Liebesgeschichte zwischen einer problematischen Frauennatur (Wally) und einem vornehmen blasierten Spötter (Cäsar) besteht. Wallys tragisches Geschick ist, daß sich Wally nach Gott sehnt, ihn aber nicht findet und sich, von der Freigeisterei Cäsars in Zweifel verstrickt, schließlich selbst tötet. Als Kunstwerk ist der Roman zwar zweifellos schlecht, aber er war absolut nicht lüstern, sondern eher kalt, reflektiert; die Handlung war bloß „geredet", nicht gestaltet. Gegen diesen Roman Gutzkows wendete sich ein Vertreter der jungen Richtung, der Herausgeber des Stuttgarter Literaturblattes Wolfgang Menzel, in einer aus mehreren Artikeln bestehenden Rezension (Sept. bis Nov. 1835). Menzel war bisher durchaus auf Seite der jungen Literatur gewesen. Er hatte gegen Goethe geschrieben, eine Literaturgeschichte verfaßt, sich lange Zeit mit Heine und Börne gut gestellt, Gutzkow zu sich gerufen und ihn begünstigt. Erst als Gutzkow und Wienbarg daran dachten, eine große deutsche Revue zu gründen, die dem Menzelschen Literaturblatt hätte gefährlich werden können, erst da verwandelte sich der Parteigänger in einen sittlich entrüsteten Ankläger der gesamten jungen Literatur. Menzel schäumte vor Zorn gegen „das junge Deutschland der Huren und Buben", gegen den aus dem Bordell herauswankenden Auswurf der Nation, gegen die Schule der frechsten Unsittlichkeit und raffiniertesten Lüge. „Die Frechheit bemüht sich immer wieder, ein neues Organ zu schaffen, Herr Gutzkow droht uns mit einer neuen literarischen Revue ... aber ich will den Kopf der Schlange zertreten, die im Miste der Wollust sich wärmt." Die Menzelsche Kritik erregte das größte Aufsehen. Das ganze junge Literatengeschlecht war empört. Im Geheimen (die Jugend wußte das nicht) wurde Menzel vom preußischen Ministerium besoldet. Der Bundestag wurde durch die flammende Rezension schneller als wohl sonst geschehen wäre, zu einem amtlichen Eingreifen veranlaßt. Gerade damals gab es in Italien das Junge Italien (Giovine Italia), in Frankreich regte sich eine Jeune France. Es hatten sich republikanische Geheimbünde unter dem Namen Junges Europa gebildet (Mazzini), deren eine Unterabteilung das Junge Deutschland hieß. Mit dieser politischen Richtung hatte Gutzkows

Wally nicht das mindeste zu schaffen. Zum Unheil hatte auch Laube schon vorher einen Romanzyklus Das junge Europa betitelt (1833). Die Mitglieder des Bundestages hatten die Schriften selber wahrscheinlich nie gelesen. Gestützt auf das Gutachten des preußischen Gesandten von Schöler beschloß der Bundestag am 10. Dezember 1835, die schlechte Literatur, „die als antichristlich, gotteslästerlich und alle Sitte, Scham und Ehrbarkeit absichtlich mit Füßen tretend zu bezeichnen ist", zu unterdrücken. Nicht bloß die bereits erschienenen Werke der genannten Schriftsteller wurden verboten, sondern auch die zukünftigen. Durch eine preußische Verfügung vom Nov. 1835 wurde sogar die Namensnennung und die Angabe der Titel dieser Schriften mit Strafe bedroht und jede öffentliche Rezension untersagt. Dieser ungeheuerliche Beschluß ward 1836 für Preußen aufgehoben, für den Bund bestand das Verbot bis 1842. Börne nannte mit Recht die Verfolgung des jungen Deutschland einen wahren bethlehemitischen Kindermord. Amtlich war das junge Deutschland damit geächtet. Aufs heftigste wehrten sich die davon Betroffenen. Ein literarischer Grund zu dieser Zusammenfassung lag, wie gesagt, nicht vor. Der durch die Achtserklärung des Bundestages äußerlich geschaffene Zusammenhalt lockerte sich schon 1836. Die fünf Schriftsteller befehdeten sich in der Folgezeit heftig untereinander; Gutzkow kämpfte gegen Heine, Börne gegen Heine, Heine kämpfte gegen Gott und die Welt, und nach 1840 konnte auch in weiterem Sinne von einem jungen Deutschland nicht mehr die Rede sein. Als Gesamtbezeichnung für die Literatur der zweiten Generation ist der Name Junges Deutschland fraglos nicht zu brauchen.

Die Kräfte der Bewegung und die Kräfte der Beharrung

Keine Generation ist so schwierig zu gruppieren wie die zweite. Man kann wohl sagen, daß ein organischer Aufbau der verworrenen Literatur zwischen 1830 und 1849 bisher noch keinem Historiker gelungen ist. Das rätselhafte Bild ordnet sich jedoch, sobald man das Gesetz der bewegenden und der beharrenden Kräfte auf die Dichtung dieser Generation anwendet und die Dichter, angefangen von den Vorläufern, Pfadsuchern und Bahnbrechern bis zu den führenden Talenten, als natürliche Folge des Wechsels dieser beiden Kräfte erkennt.

Als kritischer Pfadsucher schreitet Ludwig Börne, ein Kritiker von Lessingscher Schärfe und Klarheit des Geistes, aber in keiner Weise ein dichterischer Genius, der Generation voran (Die Wage 1818, Zeitschwingen 1819). Seine Briefe aus Paris 1831 bis 1834 sind das reinigende Gewitter einer großen freiheitlichen Bewegung. Ihm folgt als zweiter kritischer Pfadfinder 1835 Ludolf Wienbarg, der aber, wie wir sahen, bald verstummt.

Drei Dichter (Grabbe, Chamisso und Georg Büchner) treten als Vorläufer auf: Dietrich Grabbe steht fast ohne Zusammenhang mit der älteren Literatur für sich allein und knüpft nur an Shakespeare an, auch wenn er gegen diesen theoretisch zu Felde zieht (Gothland 1822, Napoleon 1831, Hannibal und Hermannsschlacht 1833); Adalbert von Chamisso, der Älteste aus dieser Schar der Vorläufer, entwickelt sich erst spät, bringt aber 1831 in seinen lyrischen und politischen Gedichten grelle, scharfe, oft ganz moderne Klänge in die Bewegung; Georg Büchner, der dritte von ihnen, der nur ein Alter von 23 Jahren erreichte,

politiſch der radikalſte dieſer Vorläufer (Heſſiſcher Landbote 1831) iſt vielleicht die größte literariſche Hoffnung dieſer Generation, hinterläßt aber nur drei Dramen: Dantons Tod, Leonce und Lena und Woyzek als merkwürdige Offenbarungen eines frühreifen Geiſtes.

In seltener Regelmäßigkeit, in faſt architektoniſcher Gliederung zeigt ſich uns nun das Bild einer großen Entwicklung. In drei Reihen tauchen zuerſt die Bahnbrecher und führenden Talente auf.

Heine, der geiſtige Virtuos, der alles dreies zuſammen iſt: Pfadſucher, Vorläufer und führendes Talent, ſpricht ſchon 1820 die Forderung aus, daß die Dichtung frei von chriſtlich mittelalterlicher Auffaſſung anſchaulich werden müſſe, bringt faſt ſpielend die Literatur in Aufruhr (Reiſebilder 1826), reißt die Lyrik mit ſich fort (Buch der Lieder 1827), macht die dichteriſche Ausdrucksweiſe modern bis zur Stunde, in der der Dichter lebt, ſpricht in Proſaſchriften aus Paris die freiheitlichen Gedanken in kühnſter Weiſe aus, kehrt nach 1840 erneut zur Lyrik zurück und erreicht in den Neuen Gedichten 1844 und im Romanzero 1851 die Höhe ſeines Dichtertums.

Gutzkow, im Gegenſatz dazu der geiſtige Ringer, der Natur entfremdet, ganz Bildung, bohrender, aber ſchwerfälliger, künſtleriſch minder begabt als Heine, ringt zuerſt in formloſen Romanen (Wally die Zweiflerin 1835) mit der Zeit, ſchafft von 1840 bis 1850 geiſtreiche, aber raſch verblühende moderne Geſellſchaftsſtücke (Richard Savage, Werner oder Herz und Welt), gelangt dann zu reiferen, wenigſtens einige Jahrzehnte überdauernden Werken (Zopf und Schwert, Urbild des Tartuffe, Uriel Acoſta) und erreicht ſeine Höhe mit den großen Romanen zwiſchen 1850 und 1860, die das ganze Weſen der Zeit widerſpiegeln (Die Ritter vom Geiſt und Der Zauberer von Rom).

Mit und neben dieſen Dichtern, den kühnen Talenten der Bewegung, die faſt allzu raſch vorwärts drängen, treten, die Kräfte der Beharrung entfaltend, als zweite Reihe der führenden Talente die lyriſchen Schöpfernaturen hervor: Lenau, Mörike und Annette. Lenau, der dunkelſte, wildeſte von ihnen (Gedichte 1831, Savonarola 1837, Albigenſer 1842), mit Heine durch die Zerriſſenheit, mit Gutzkow durch die Unraſt des Herzens verwandt, trägt den heiligen Ernſt, die Glut der Schwermut in die zeitgenöſſiſche Dichtung; Mörike (Gedichte 1838, Maler Nolten), von dem Volkslied ausgehend, tritt rein aus der Schöpferhand der Natur in die Dichtung, milde, weich und hell, „von innerem Gold ein Widerſchein"; Annette von Droſte (Gedichte 1838 und 1844) herber, nordiſcher, von der Herzensgüte und Herzenstreue einer faſt heiligen Mädchennatur erfüllt, ergießt in Verſe von höchſter Einfachheit die geſammelte Kraft einer lauteren Innerlichkeit.

Eines Geiſtes mit ihnen, taucht nun die dritte Reihe der führenden Talente auf, die der epiſchen Lebensgeſtalter: Karl Immermann (Epigonen 1836, Oberhof 1838) erweitert in den Epigonen die Schilderung des Einzelſchickſals, wie es Goethe und die Romantiker gegeben, zum großen Kulturbild der Zeit und der geſellſchaftlichen Kämpfe ganzer Stände; Wilibald Alexis (Roland von Berlin 1842, Der falſche Waldemar 1842, Die Hoſen des Herrn von Bredow 1846), vorwiegend ein Talent der Beharrung, führt auf dem Boden des geſchicht-

lichen Romans langsam und bedächtig die Linie der Entwicklung der Generation von der Romantik zum Realismus fort.

Die Höhe der Generation ist mit den geistigen Ringern und Virtuosen, mit den lyrischen Schöpfernaturen und den epischen Lebensgestaltern naturgemäß erreicht; in großen Werken hat sich der geistige Gehalt der Generation ausgegeben. Es folgt eine Reihe Profiteurs, abhängiger Talente, die bald den Spuren Gutzkows, bald denen Heines folgen (Prosatalente: Laube, Mundt und Kühne, Verstalente: Gaudy, Beck und Hartmann). Stark und gewaltig fließt der Strom der politischen Dichtung, der von der Lyrik der Befreiungskriege über die Griechen- und Polendichter ununterbrochen zu den politischen Dichtern des Vormärz führt (Hoffmann, Herwegh, Keller, Heine) und der in der leidenschaftglühenden Dichtung von Freiligrath den Höhepunkt erreicht. In den leicht politisch gefärbten, romanhaft glänzenden Reisebüchern, Wanderbüchern, Bekenntnisbüchern der Modetalente (Fürst Pückler, Gräfin Hahn-Hahn) blendete für kurze Zeit der unruhig fordernde Feuilletonstil. In den Büchern der Unterhaltungsschriftsteller (Lewald, Spindler, Mügge, Heinrich König) verrauschte und verduftete der politisch-romantische, abenteuernde Geist. In dem Dichter des Übergangs zur folgenden Generation Charles Sealsfield (Karl Postl) regte sich noch einmal die innere Rastlosigkeit; in Nestroy und Saphir verzerrt sich endlich fast zur höhnischen Grimasse das Antlitz der sinkenden Generation. — Ein Zeitgeschlecht schied, ein neues kam.

Unberührt von dem heftigen Tagesgetriebe blieben nur zwei Dichter: Mörike und Annette von Droste, die, in Schwaben und Westfalen lebend, nichts anderes als edle Menschen und verinnerlichte Dichter sein wollten. Ihnen gebührt ein Ehrenplatz unter den führenden Talenten als den selbständigen und bleibenden Trägern der literarischen Entwicklung, als den reinen und ewigen Dichtern des Deutschtums selbst. Mörike und Annette sind nicht bloß wie Grabbe, Chamisso, Heine, Gutzkow, Lenau Dichter des Kulturlebens, beide blieben nicht bloß im Erdreich des politischen Nutzens und Kampfes stecken, sie senkten die Wurzeln ihres Wesens nicht bloß in die Oberschicht der Bildung ein, sondern sie drangen in die Brunnenstube des Volksliedes, in den Mutterschoß der Dichtung des Volkes selber hinab; beide sind darum unvergänglich, unerreichlich, unverwelklich. Wohl ist es erklärlich, daß Mörike und Annette in den aufgeregten Zeiten nicht verstanden wurden und sich auch nicht durchzusetzen vermochten. Aber mehr als die laut bewunderten Größen des Tages, von denen wir selbst Heine und Gutzkow nicht ausnehmen dürfen, waren Mörike und Annette erfüllt von reiner und tiefer Poesie, sie waren frei von allen oft so flüchtigen Schlagworten und Phrasen, von Mißgunst, Mißreden, Schimpfen, Kritisieren und was sonst mit dem Kampf verbunden ist, und so werden ihre Werke auch nicht altern, so lange Menschenlust und -Leid noch Widerhall in anderen Seelen finden. Inniger, weicher, ja weiblicher war der lutherische Geistliche Mörike aus Schwaben; tiefer, herber und größer das katholische Edelfräulein aus Westfalen; bei beiden brach das Landschaftliche stark durch: Annette wurzelte im feudaladligen Element des Münsterlandes, Mörike in der lieblichen Schlichtheit des schwäbischen Pfarrhauses; beide hatten den

bleibenden deutschen Untergrund gemeinsam, beide stellten die selbständige Entwicklung von der Romantik zum Realismus dar.

Einblick, Ausblick, Überblick

Wohl keine Zeit unserer Literatur ist so mißkannt worden wie die zwischen 1830 und 1850. Einmal, weil man die Notwendigkeit der Geistesbefreiung überhaupt mißkannte, das andere Mal, weil man bloße Tageskämpfer und Kampfdichter für die wesentlichen Erscheinungen ansah. Man erfreute sich ein Menschenalter später in voller Sicherheit der Errungenschaften politischer Freiheit, warf aber den Makel der „Tendenz" auf diejenigen, die diese Freiheit hatten erkämpfen helfen. Hier muß man zu einer gerechteren Beurteilung durchdringen. Die Verfassung war in Preußen 1813 versprochen; dies Versprechen der Verfassung war 1815 in die Gesetzsammlung aufgenommen worden. Es ging nicht an, sie durch Gewaltmaßregeln dem mündig gewordenen Volke von 1815 bis 1840 vorzuenthalten. Der Kampf gegen die absolute Monarchie und die Unfreiheit des Geistes war nicht bloß berechtigt, er war notwendig. Auch der loyalste Mann konnte sich nicht mehr durch Kabinettsbefehle eines Franz I. regieren lassen; auch der geduldigste Staatsbürger ließ sich die Knebelung der öffentlichen Meinung nach dem Ermessen Friedrich Wilhelms III. nicht mehr gefallen. Die Formen des Kampfes gegen das bestehende Alte waren oft unschön, aber das sollte man nicht verkennen, daß wir ohne diesen Kampf niemals zur Geistesfreiheit, zur Gleichheit aller Staatsbürger, zur Unverletzlichkeit der Person, zur Wahl einer freien Volksvertretung gekommen wären. Die dreißiger und vierziger Jahre sind das größte Zeitalter der Aufklärung. Große harmonische Werke von rein künstlerischer Beschaffenheit konnten einfach nicht in dieser Zeit entstehen. Jede Kunstleistung will nicht absolut, sie will an dem Maßstab ihrer Zeit gemessen sein. So gewiß sich der zweite Schritt niemals vor dem ersten tun läßt, so gewiß war vor dem Kampf um die Geistesfreiheit der Kampf um die Schönheit nicht möglich. Die viel angefeindete Ästhetik der sogenannten Jungdeutschen ist gar nicht so töricht, wie sie vielen, ja wie sie Hebbel und Otto Ludwig, den Vertretern einer aufstrebenden Generation mit einer anders gearteten Weltauffassung, erschien. Die Dichtung der zweiten Generation, so oberflächlich journalistisch sie oft in ihrer Form, so leichtfertig sie oft in ihrem Ton war, kämpfte in der Politik und auf religiösem Boden gegen Bevormundung und mittelalterliche Weltauffassung, sie kämpfte in der Kunst gegen Unnatur, Fantastik, Trivialität und Weltflucht; sie wies auf das fortschreitende Leben als auf den ewigen Quell aller Dichtung hin. Ohne Hegel und Feuerbach, ohne Grabbe, Büchner, Börne, Heine und Gutzkow kein Hebbel, kein Wagner, kein Otto Ludwig, kein Gottfried Keller; aber auch kein Bismarck, kein Gerhart Hauptmann, kein Nietzsche, kein Richard Dehmel.

Eine allzu enge Betrachtungsweise hat uns bisher die unendliche Wichtigkeit der Heine, Gutzkow, Büchner, Freiligrath, der Philosophen, Demokraten und Freiheitskämpfer von 1830 bis 1848 geringer achten lassen als wir durften. Sie schienen die Neinsager Deutschlands zu sein; sie galten als die Oppositionsmänner von Prinzip, die wir von der Höhe des nationalen Erfolges des Jahres 1870 aus beurteilten und von dem Standpunkt aus naturgemäß verurteilen mußten. Aber

so viel steht fest: daß auch das Kaisertum, das Reich, das Wahlrecht, die hohe Blüte des Bismarckschen Staates letzten Endes ohne die Befreiung des Geistes, ohne die Revolution von 1848, ohne die befreiende Tätigkeit der oft und viel geschmähten Dichter der Freiheit nicht möglich gewesen wäre. Es zeigt sich ein ganz eigentümliches Bild: die Gedanken der Demokratie von 1848, die Gedanken der deutschen Freiheit und Einheit, und ihre Träger schufen erst zu einem großen Teil das Deutsche Reich, dann aber wurden sie, als das Reich gegründet, als das Ziel erreicht, als die Ernte in nie geahnter Herrlichkeit in die Scheuer gesammelt war, von einseitig konservativer Seite als umstürzlerisch, vaterlandslos, frech demagogisch, als unrein und zerstörend bezeichnet. Da sollte das Große und Herrliche, das erreicht war, nur durch die Staatskunst der Führer und des preußischen Königtums erreicht worden sein. Eine Geschichtsschreibung, die wir schlechtweg — viel zu eng — die nationale nannten, hat uns nur diejenigen Fürsten, Staatsmänner und Denker von 1815 bis 1871 gerühmt, die ihre Ideale in dieser Zeitspanne erreicht haben.

Ich meine jedoch: Ebenso wichtig wie diejenigen, die siegten, sind diejenigen, gegen die ankämpfend diese Ideale verwirklicht werden mußten. Auch Heinrich von Treitschke, auf dessen Beurteilung ja hauptsächlich die Mißachtung der Zeitdichtung der zweiten Generation zurückzuführen ist, hat das Wesen dieser Dichtung, ihre sittliche Notwendigkeit, ihre nationale Berechtigung zumeist verkannt. Erst der Niederbruch Deutschlands im Jahre 1918 hat uns die Gedanken von 1848 in einem neuen Licht erkennen lassen. Alles Häßliche, Fremdländische, Zersetzende der Zeitdichtung von 1830 bis 1850, alles Unkünstlerische, alles Vergängliche in ihr soll nicht geleugnet werden. Aber undeutsch, ideallos, nur zersetzend war diese Dichtung auch bei Heine nicht. Wollend oder nicht, wir alle müssen umdenken lernen. Die Errungenschaften des Reiches sind uns heute genommen, die Ideen des Bismarckschen Staates zunichte geworden. Im neuen Haus, in neuer Gemeinschaft, in Anknüpfung an das Alte müssen wir uns einrichten. Mit den Machtideen des Deutschtums von 1870 können wir nicht mehr leben, so müssen wir bei den Ideen von 1848 wieder anknüpfen. Aus der Nacht der Verkennung, aus der Verworrenheit des Kampfes sehen wir die Dichter von 1830 bis 1850 heute in neuem Lichte hervortreten. Eine gerechtere Beurteilung mag ihnen zuteil werden und für einen großen Teil unseres Volkes die Lücke, die unnatürliche Entfremdung schließen, die zwischen dem goldenen und dem silbernen literarischen Zeitalter, zwischen der Dichtung am Jahrhundertanfang und in der Jahrhundertmitte so lange bestanden hat. Wir wollen uns fürder der Dichtung zwischen 1830 und 1849 nicht schämen! Gewiß: von künstlerisch sicherer Vollendung, von ästhetisch reinerem Stil sind, in ihrer Gesamtheit betrachtet, die Dichtungen der folgenden Generation, die 1850 hervortritt. Diese Dichter standen, die großen wie die kleinen, vom Schicksal begünstigt, auf dem windstillen fruchtbaren Boden der erkaltenden Lava. Ein großer überragender Dichter mangelt der Generation von 1830. Auch die Revolution 1848 hat keinen genialen Poeten gefunden. Grillparzer schrieb mit Recht darüber: „Man wunderte sich, daß die allgemeine Umwälzung in Europa keine großen Männer hervorgebracht habe, indes doch die Revolution von 1789 die großen Männer an die Oberfläche

brächte, was auch allerdings wahr ist, wenn nämlich große Männer wirklich vorhanden sind." Durch ganz Europa war 1848 und 1849 die Revolution gegangen. Es hatte sich nirgends das zeitbeherrschende, das zeitbefreiende Genie gezeigt.

Auch in der viel größeren Revolution von 1918 hat sich zunächst kein Genie, weder das der Tat noch des Wortes in Europa gezeigt. Vielleicht, daß in demokratisch revolutionären Zeitaltern das Feuer des Genies sich weniger in einzelnen sammelt und entzündet als in Millionen von Fünkchen versprüht. Aber eine politische Aufklärung von nie erlebtem Maß hat sich von 1830 bis 1848 vollzogen. Freilich: nur wenig von den Werken dieser Zeit ist geblieben. Aber das Zeitgeschlecht darf sich trotzdem rühmen, daß es nicht umsonst gelebt hat. Allzu hoch war das Streben gewesen: in der Poesie **und** in der Politik, in der Kunst **und** im Leben sollte zugleich das Neue erreicht, das Erträumte geschaffen werden und das schließliche Ergebnis, der menschlichen Gebrechlichkeit unterworfen, blieb in dieser wie in jener Beziehung notwendigerweise nur Bruchstück.

Einflüsse aus der Fremde

Der Saint-Simonismus

Von Frankreich wirkten zwei heute fast schon vergessene Denker mit der Kraft religiöser Sektenbildung auf Deutschland ein: Lamenais und Saint Simon **Saint Simon** (1760 bis 1825) faßte seine Lehre in der Schrift Nouveau Christianisme 1825 zusammen. Saint Simons Schüler Emfantin baute nach dem Tode des Meisters dessen Gedanken weiter aus. Nach der Julirevolution stand das Ansehen der Saint-Simonisten auf der Höhe. Schon 1832 zerfiel die Gemeinschaft und löste sich auf.

Der Saint-Simonismus hat eine religiöse und eine soziale Seite. Die sozialen Hauptthesen lauten: die Arbeit ist nicht, wie die Bibel lehrt, ein Fluch, der seit dem Sündenfall auf der Menschheit lastet, sondern das Mittel zur Erreichung aller Seligkeit. Aber zwischen Arbeit und Lohn muß ein neues Rechtsverhältnis geschaffen werden, das jedem sein Teil Glück zusichert. Die alte Gesellschaftsordnung, die auch die Revolution von 1789 nur erschüttert, nicht beseitigt hat, ist überlebt. Oben befindet sich eine kleine Minderheit, die nichts erzeugt und alles genießt; unten befindet sich eine ungeheuere Mehrheit, die alles erzeugt und nichts genießt. Die Kirche, der Adel, der Richterstand und alle, die durch den Zufall der Geburt oder des Vermögens, durch die Furcht oder durch die Gewalt auf Kosten des Volkes leben, müssen, wenn es besser werden soll, befehdet werden. In tausend Herzen zündete Saint Simons Ruf: „Ich schreibe für die Industriellen gegen die Höflinge und Adligen, ich schreibe für die Bienen gegen die Hummeln." Aber alles Große in der Welt ist nur von einzelnen ausgegangen, von den Genies (Moses, Christus, Muhamed, Luther, Saint Simon, Cäsar, Karl der Große, Gregor VII., Napoleon I.). Die neue Gesellschaftsordnung des Saint-Simonismus will eine Hierarchie (Stufenleiter) der Talente errichten. Nach seinen Verdiensten soll jeder in der neuen Gesellschaftsordnung belohnt werden.

An der Spitze der geistigen Elite steht das Genie, der Künstler, der seinen Rang nur der Begabung verdankt und der seine Macht nur durch freiwillige Unterordnung aller anderen ausübt. Die Anhänger Saint Simons glaubten, daß ihr Ideal leicht und unmittelbar zu verwirklichen wäre; durch ihre neue Kirche und Hierarchie, die sie gründeten, hofften sie schrittweise eine völlige Gesellschaftsreform herbeizuführen. In Wahrheit umschließt der Saint-Simonismus in seinem utopischen Weltbild große unvereinbare Gegensätze: er ist gleichzeitig demokratisch und im höchsten Grad aristokratisch; er verwirft die positiven Religionen, aber er wehrt sich gegen den Atheismus; er geht auf den Nutzen aus, aber er will auch die Schönheit; er verkündet die Gleichheit, aber er hebt die natürliche Ungleichheit nicht auf; er bricht die Macht der Priester und Despoten, aber er verkündet gleichzeitig den Kultus des Genies. Zum Saint-Simonismus bekannten sich hauptsächlich Fantasie- und Geistesmenschen, also Dichter und Künstler (Heine, Gutzkow, Mundt), Arbeiter fast gar nicht. Aber in ihm lag der Ausgangspunkt für spätere soziale Reformgedanken: Saint Simon hat die soziale Frage zum erstenmal deutlich aufgerollt.

Die andere, die religiös sittliche Seite des Saint-Simonismus berührt sich nahe mit Feuerbachs Kritik des Christentums. Auch Religion und Moral müssen erneuert werden. Dieser Umwandlung steht das Christentum entgegen. Die Idee des Christentums ist die Vernichtung der Sinnlichkeit. Das Christentum hat allerdings einen unverlierbaren göttlichen Kern, über den hinaus es keinen Fortschritt gibt, den Gedanken der allgemeinen Bruderliebe. „Ewiger Ruhm gebührt dem Symbol des leidenden Gottes." Aber das Christentum hat auch einen verhängnisvollen Zwiespalt in die Welt geschleudert: den Gegensatz zwischen Geist und Materie. Gott ist für das Christentum das rein geistige Prinzip; der Gottheit kann man sich nur im Geiste nähern. Die Materie war verdammt; das Fleisch galt als das Prinzip des Bösen. Dieser Zwiespalt hat nach Saint Simon die Welt 18 Jahrhunderte lang in eine Aschermittwochstimmung versenkt, hat das Leben düster, verlogen, unerträglich gemacht. Unfähig, die Materie zu vernichten, hat das Christentum sie gebrandmarkt, schrieb Heine, es hat die edelsten Genüsse herabgewürdigt; die Sinne mußten unter seiner Despotie heucheln und es entstanden Lüge und Sünde. Der nächste Zweck des Saint-Simonismus ist die Neuwertung der Materie, ihre moralische Anerkennung, die Wiedereinsetzung in ihre Würde, ja ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste (Rehabilitation des Fleisches). Eine Rückkehr zu dem alten Materialismus will der Saint-Simonismus nicht. Eher berührt er sich mit der Ansicht Schleiermachers, der in den vertrauten Briefen über Lucinde (erschienen 1831) die Sinnlichkeit verteidigt, ja von ihrer Heiligkeit geredet hatte. Wie dem Fleisch sein Recht werden soll, so soll auch das Weib befreit werden, das bisher unter der Vormundschaft des Mannes stand (Emanzipation des Weibes). Kirche und Staat sollen in der Weltordnung der saint-simonistischen Gemeinschaft verschmelzen, Geist und Materie sollen versöhnt werden, Armut und Reichtum sollen schwinden, Gleichheit und Brüderlichkeit die Menschen verbinden, ein neues religiöses, soziales und sittliches Ideal gefunden werden.

Diese Lehre fand vor allem in Heinrich Heine einen glühenden Verherrlicher in seinen Schriften: Romantische Schule 1833, Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 1835, ja sogar noch in der Schrift über Börne 1840 und im Wintermärchen 1844. Heine baute wenigstens für die nächsten Jahre nach 1833 die Lehren Saint Simons weiter aus. Er schied die Menschen in Spiritualisten und Sensualisten, in „Nazarener und Hellenen", in vergeistigungssüchtige und in schönheitsfreudige Naturen. Er sprach von einer herrlichen Zukunft, in der die glücklicheren und schönen Generationen in einer Religion der Freude emporblühen werden, wehmütig lächelnd über die armen Vorfahren, die sich aller Genüsse dieser schönen Erde enthalten hatten. Heines schwärmerischer Glaube an ein „drittes Testament" klingt viel später in Ibsens Kaiser und Galiläer als der Glaube an das kommende dritte Reich wider. Saint Simons und Heines Gedanken von der Moral der Nazarener und der Hellenen taucht auch in Nietzsches Herren- und Sklavenmoral auf. Den Gedanken von den Göttern in Exil und namentlich von dem sterbenden Christengott hat Heine vor Nietzsche gehabt. „Damit hat Heine einige Hauptgedanken Nietzsches vorweg genommen. Es ist gewissermaßen die Huldigung des Dankes, den Nietzsche ihm schuldet, wenn er Heine das letzte Weltereignis der Deutschen nennt." Daß Saint Simons Lehre nur eine Religion für Glückliche und Gesunde ist und dem Leid nicht standhält, hat Heine später selbst erkannt.

Lord Byron

Zu dem Einfluß des Saint-Simonismus kam noch der Einfluß fremder literarischer Vorbilder. Im großen und ganzen hat die zweite Generation zahlreiche Gedanken, Motive und Formen vom Ausland empfangen. Der fremde Einfluß zeigte sich in allem, was mit dem öffentlichen Leben zusammenhing. Da England und Frankreich um 1830 gesellschaftlich und politisch höher entwickelt waren als Deutschland, hatte sich dort einige Jahrzehnte früher als bei uns die Wendung vom Altväterischen zum Modernen, vom Romantischen zum Politischen vollzogen. Der wichtigste ausländische Dichter war Byron, nächst Shakespeare, wenn auch in weitem Abstand, Englands größter Dichter.

Lord Byron wurde 1788 in London geboren. 1812 veröffentlichte er die ersten zwei Gesänge von Childe Harolds Pilgerfahrt. Wie er selbst sagt, fand er sich nach dem Erscheinen dieses Werkes, als er eines Morgens erwachte, berühmt. Childe Harold, ein von lyrischen und philosophischen Ergüssen durchzogenes Reiseepos, ward das Vorbild zahlreicher Reisewerke in Vers und Prosa auch in Deutschland. Ein gewaltiger, ungehemmter Individualismus brach hier hervor. Ritter Harold war Byron selbst. Das Herz voll Menschenverachtung verläßt Childe Harold sein Vaterland und begeistert sich in den Ländern des Südens im Anblick der wunderbar geschilderten Natur. Bei aller glühenden Lyrik nimmt der Dichter doch stets auf die Zeitereignisse Bezug. Am großartigsten ist der vierte Gesang in Childe Harold. Es folgten von 1812 bis 1819 zahlreiche kleinere epische Werke Byrons (Der Gjaur, Die Braut von Abydos, Mazeppa, Der Gefangene von Chillon), die einen fast opernhaften Charakter trugen und von geringerem Einfluß auf unser Schrifttum waren. 1816 verließ Byron, von dem Haß und der Heuchelei der englischen Gesellschaft verfolgt, sein Vaterland, um es nie wieder zu sehen. Er ging nach der Schweiz und Italien, wo er sich in Venedig in ein Schwelgerleben stürzte, das aber sein poetisches Schaffen keineswegs hemmte, vielmehr brachte Byron erst in Italien (Gräfin Guiccioli) die größten und eigentümlichsten Werke seines Genius hervor: das an Faust mahnende Seelendrama Manfred 1817 und das tiefe Mysterium Kain. Das kühnste und folgenreichste dichterische Erzeugnis war das unvollendete Epos Don

Juan 1821 bis 1823, das, in allen Farben des Witzes und des Weltschmerzes, des Lebensüberdrusses und der glühenden Begeisterung funkelnd, der Dichtung der zweiten Generation in Deutschland als Vorbild dafür gedient hat, wie der moderne Dichter schlechterdings alles — das Höchste wie das Frevelhafteste — mit Geist und Rücksichtslosigkeit behandeln dürfe. Selbst Goethe konnte sich dem Eindruck der seltsam großartigen Erscheinung Byrons nicht entziehen, er übersetzte Teile aus dessen Werken und verewigte ihn in Faust zweitem Teil als Euphorion, als das Kind der Antike und der Romantik. „Die eigentliche poetische Kraft ist mir bei niemand größer vorgekommen, als bei ihm . . . Ihm ist nichts im Wege als das Hypochondrische und Negative, und er wäre so groß wie Shakespeare und die Alten." Jäh erlosch das glänzende Dichtergestirn. Byron starb, 36 Jahre alt, während des Befreiungskrieges der Griechen in Missolunghi 1824.

Der Einfluß Lord Byrons auf das deutsche Schrifttum kann kaum groß genug angeschlagen werden, auch wenn die Deutschen die Dichtungen Byrons nicht unmittelbar nachgeahmt haben. Dafür dichtete fast die ganze mit dem Bestehenden unzufriedene Generation Deutschlands im Geiste des genialen, kometenartig durch das Leben stürmenden Briten. Von ihm lernten unsere Dichter, wie man in der Poesie seine Individualität frei entfalten könne; bei Byron sahen sie das Abstreifen der alten Scheu vor den bestehenden kirchlichen und politischen Einrichtungen; aus Byrons Werken kam zwar nicht der Grund — denn der lag in den Zeitverhältnissen — wohl aber die Lust zum Spott und Witz, zur Verneinung in unser Schrifttum; von Byron lernten die Dichter den Weltschmerz. Dieser entsteht, wenn der Mensch ein Glück außerhalb von sich sucht, aber überall auf ein allgemeines und nicht weg zu leugnendes Weltelend stößt, mit dem er tiefstes Mitleid empfindet, wodurch jedoch nur sein eigenes Elend, seine eigene vergebliche Sehnsucht nach Glück vermehrt wird. Die deutschen Dichter ahmten mit Vorliebe den britischen Lord in der Blasiertheit nach, die ihnen freilich nur wenig stand und oft nur Pose war; sie litten, wie Immermann ironisch sagte, unter dem Fluch des gegenwärtigen Geschlechtes, „auch ohne alles besondere Leid sich unselig zu fühlen"; sie nahmen von Byron die Art der Charakterschilderung an, die die Personen nicht handeln, sondern nur reden läßt. In den Romanen der Zeit gibt es zahlreiche Charaktere, die alle die dichterische Grundform des zweifelnden, mit sich zerfallenen, weltschmerzlichen Dichters wiederholen.

Einfluß der französischen Schriftsteller

Frankreich war auch in literarischer Beziehung die Weckuhr für Deutschland. „Man mag über die neue französische Literatur sagen, was man will", schrieb Fürst Pückler, „aber es ist Leben in ihr, mag es ein verzerrtes und konvulsivisches sein, es ist doch Leben, seiner Zeit gemäß, und mit mehr Originalität ausgestattet, als sich in unseren deutschen Büchern entdecken läßt."

Keiner der Franzosen konnte sich an allgemeiner Bedeutung mit Byron vergleichen, aber desto mehr wurde die äußere Technik der Franzosen nachgeahmt. Börne und Heine ermüdeten nicht, die Franzosen als das auserlesene Volk der Freiheit hinzustellen und Paris als die „Metropole der Kultur und Dichtung" zu preisen und in ihren Prosaschriften widerzuspiegeln. Unsere Literatur geriet in dieser Zeit in ein starkes Abhängigkeitsverhältnis von der französischen Literatur; namentlich stand die beschreibende und die pathetische Lyrik unter dem Einfluß von Victor Hugo, Chateaubriand und Lamartine. Zahlreiche Übersetzungen

entstanden; Dräxler-Manfred übersetzte von Victor Hugo die Dramen: Hernani, Ruy Blas, Ein Weib aus dem Volke; lyrische Gedichte übersetzten Chamisso, Freiligrath und Geibel; Lamartines Werke übertrug Herwegh vollständig, die Lieder von Béranger übersetzten Chamisso, Gaudy und Ludwig Seeger.

Victor Hugo, geboren 1802, gestorben 1885, war Frankreichs bedeutendster Poet des 19. Jahrhunderts, dessen Ehrgeiz dahin ging, sich keinem andern als Goethe an die Seite zu stellen. Er trat frühzeitig als Dichter auf (Oden 1821 ff., Cromwell 1827, Les Orientales 1829, Notre Dame de Paris 1831), war zuerst ein gemäßigter Politiker der bürgerlichen Linken, ging nach dem Staatsstreich Napoleons III. 1851 geächtet ins Exil auf die Insel Guernsey, griff den Kaiser in politischen Gedichten von vernichtender Schärfe an (Les chatiments), kehrte 1870 zurück, trat 1871 für die Pariser Commune ein, beschrieb den deutsch-französischen Krieg 1872 (L'année terrible) und wurde nach seinem Tod 1885 im Pantheon beigesetzt.

Beeinflußt von der deutschen Romantik, ein Geistesschüler Byrons, befreite Victor Hugo um 1830 das französische Theater vom entarteten Klassizismus mit seinen schablonenhaften Charakteren und den drei Einheiten und hob die junge Poesie der Romantik, deren Wiege bei uns in Deutschland gestanden hatte, auf den Schild. Victor Hugo hat ungeheuer viel geschrieben; er hatte nicht nur einen Stil, er hatte deren zwanzig. Im ganzen war er mehr glänzender Redner als gestaltender Dichter; er besaß mehr äußerliches als innerliches Genie; er war ein schildernder Lyriker von ungeheurer Bilderfülle und wunderbarer rednerischer Schönheit, der aus dem Leben die zündenden Schlagworte herübernahm und durch eine großzügige Form die Banalität seiner Gedanken zu verbergen verstand. Meisterhaft wußte Hugo zu blenden, die Sinne zu verwirren und zu erhitzen; er hatte in hohem Grad die Kraft fortzureißen, aber er verstand meist weder Maß zu halten, noch das Herz zu rühren, noch eine rein lyrische Empfindung wachzurufen. Aus Victor Hugos Romantismus stammte vieles, was für die zweite Generation unserer Literatur charakteristisch ist: das rednerische, falsche, theatralische Pathos, das dem Leser die Überzeugung des Dichters aufdrängen will; von Hugo stammte auch die innere Unglaubwürdigkeit bei allem blendenden Ausdruck, die Selbstberauschung in Worten, die Vorliebe für abenteuerliche und grausige Stoffe, die glühende Schilderung orientalischer Länder, das prasselnde Wortfeuerwerk politischen Freisinns. Diese Einwirkung Victor Hugos sehen wir bei Freiligrath und Chamisso wie bei Laube und Gottschall. So kehren auf dem Umweg über Frankreich, wenngleich vielfach verändert, wichtige Anregungen der deutschen Romantik wieder nach Deutschland zurück. Die erfolgreichen Bühnenstücke Victor Hugos entstammten der Zeit nach 1829: Marion de Lorme, Hernani, Der König amüsiert sich, Lukretia Borgia, Ruy Blas. In ihnen haben wir das Abenteuerliche und Groteske, an dem sich die Jungdeutschen entzündeten. Die Stücke Victor Hugos waren durchaus deklamatorisch; die Staatsaktion war ganz willkürlich, der Effekt stand Victor Hugo über der Wahrheit, das Gepräge der Dramen war hitzige Unnatur, das Psychologische dagegen fast Null. Am höchsten stand Victor Hugo in seinen erzählenden Werken, in der prachtvollen Legende des Siècles und in den drei Prosawerken: der Novelle Notre Dame de Paris 1831, dem sozialen Roman Les Misérables 1862 und in dem riesenhaften Roman Les Travailleurs de la Mer 1866.

Chateaubriand und Lamartine wirkten ähnlich wie Byron und Hugo, jedoch schwächer, auf die Lyrik und die Naturschilderung auch in Deutschland ein. Sie verstärkten den orientalischen Zug, der in der schildernden Dichtung lag. „Das Morgenland und der Süden galten als die Heimat der echten Poesie, der freien Tat und der großen Leidenschaften. Das war nur literarischer Konventionalismus."

Béranger (geboren 1780, gestorben 1857), einer der wenigen großen Volkssänger nicht bloß der französischen, sondern der Weltliteratur, war auf die immer zahlreicher auftretenden politischen Lyriker in Deutschland von Einfluß.

Er küßte jede Freiheit an der Wiege,
Er weinte jeder in der Grube nach;
Er war der zweite Held bei jedem Siege,
Er rief den Donner für Tyrannen wach.

Von Béranger, der wie kein zweiter die leichte, graziöse, scherzende Form, den scheinbar harmlosen Spott, die komisch-ironische Darstellung beherrschte, lernten die deutschen Lyriker halb in satirischer, halb in sentimentaler Weise die Leidenschaften des Liberalismus aufregen; er gab das Beispiel, Zeitereignisse in leicht beschwingten, etwas nüchternen Versen zu behandeln und durch witzige, in der Form sehr gefällige Lieder die Tyrannei und die Standesvorurteile zu verspotten. Durch den Kehrreim gab er seinen Liedern einen glücklichen musikalischen Abschluß. Bérangers Lieder trugen auch das meiste dazu bei, die Napoleonlegende zu stärken. Seine Gedichte waren auch auf Heine von nachhaltigem Einfluß.

George Sand, geboren 1804, gestorben 1876, ist unter denjenigen an der Spitze zu nennen, die auf dem Gebiet des deutschen Romans der Generation eingewirkt haben. George Sand, eine Urenkelin des Marschalls von Sachsen (eines natürlichen Sohnes von August dem Starken) hieß eigentlich Marie Aurore Dupin; sie heiratete den Baron Dudevant, begann 1831 mißlicher Verhältnisse halber die Schriftstellerlaufbahn und schrieb unter dem Namen George Sand. Sie war nicht eigentlich schöpferisch in ihren Ideen, aber ungemein empfänglich für neue Gedanken, die sie mit Leidenschaft aufgriff und weiter verbreitete. Ihre Werke wie ihr Leben waren maßgebend für die Auffassung von Liebe und Ehe und für die Gleichberechtigung der Frau mit dem Mann. George Sand hinterließ 110 Bände. Drei Abschnitte lassen sich in ihrem Schaffen unterscheiden: 1. Die romantische Periode. In diese Zeit fallen die Leidenschaftsromane (Indiana 1832) und der Kampf gegen die konventionelle Ehe und die Gesellschaftsordnung. Eine Lieblingsgestalt der George Sand war die geistig bedeutende Frau, die den Mann überragt, den sie liebt. Die Werke dieser Zeit sind längst veraltet. 2. Die soziale Periode. In dieser schrieb die Sand Thesenromane, d. h. Werke, die einen von Anfang an feststehenden Satz zu erweisen bestimmt sind. Als Beispiel diene Horace 1842. Als eine der ersten Schaffenden zeigte sie Herz für die Armen und Bedrückten und für die Lage des Handarbeiterstandes. Angeregt durch Berührung mit den Ideen der Saint-Simonisten, forderte sie auch in dieser Periode die Gleichstellung der Frau mit dem Mann. 3. In der idyllischen Periode ihrer Poesie schrieb George Sand bürgerliche und ländliche Idyllen (La petite Fadette 1849, Le Marquis de Villemer 1861). In der ersten und zweiten Periode beeinflußte sie u. a. Fanny Lewald, in der dritten B. Auerbach.

Alexander Dumas Vater, geboren 1803, gestorben 1870, folgte George Sand in weitem Abstand. Er legte das Hauptgewicht auf die spannende Verwicklung und die fesselnde Handlung. Von ihm stammten die vielgelesenen, wilden, fantasiereichen Romane: Les trois mousquetaires 1844, Le comte de Monte Christo 1841 bis 1844. Dumas d. A. schrieb gegen 257 Prosa- und gegen 25 Dramenbände.

Eugène Sue, geboren 1804, gestorben 1857, hat merkwürdigerweise selbst bei Hebbel Spuren hinterlassen. Als sich Hebbel in Paris befand, lernte er die Werke Eugène Sues kennen. Daß ihre Lektüre auf ihn nachgewirkt und auch die Dichtungen beeinflußt hat, die in Italien entstanden sind und die etwas Maßloses und Fratzenhaftes haben (Trauerspiel in Sizilien, Julia), ist eine Behauptung, die nicht von der Hand zu weisen ist. Hebbel las die Mystères de Paris und nannte sie in einem Brief an Elise 1844 ein höchst bedeutendes Buch. Später lächelte er darüber.

Sue schrieb erst Seeromane. Die Epoche seines Ruhms begann, als er sich nach 1840 dem Zeit- und Sittenroman zuwendete: Mathilde (Memoiren einer jungen Frau) 1841, Die Geheimnisse von Paris 1842, Der Ewige Jude 1844, Die sieben Todsünden 1847. Es sind spannende, aufregende, oft gräßliche Werke von zehn bis fünfzehn Bänden, die einen ungeheuren Erfolg hatten und von der Leserwelt beider Halbkugeln förmlich verschlungen wurden. Das Neue und Eigenartige lag darin, daß die Sueschen Romane von der aristokratischen Höhe in die Tiefe des Elends, des Proletariats, des Lasters und des Verbrechertums hinabstiegen und in der Schilderung der Spelunken schwelgten. Als Kontrastfiguren erschienen dann edle Mädchennaturen, die durch den Sumpf des Lasters wunderbar unberührt hindurchschritten. Die sprudelnde Erfindung, die Fantasie und das Erzählertalent Sues lassen sich nicht leugnen. Schriftstellerisch bedeutsam waren diese Erzählungen, weil sie als Zeitungsromane in zahllosen Fortsetzungen im Constitutionel erschienen; der Belletristik war mit diesen Zeitungsromanen in Fortsetzungen ein ganz neuer Weg auch in Deutschland eröffnet. Die soziale oder sozialistische Bedeutung dieser Romane ist nicht sonderlich hoch anzuschlagen, wenngleich bei

Sue das niedere Volk zum ersten Mal in der erzählenden Literatur eine große Rolle spielt. Sue war ein Nachahmer von Balzac, aber grotesk, marktschreierisch und sentimental.

Von Einfluß war Sue auch auf Gutzkow, dessen große neunbändige Zeitromane in der sog. Technik des Nebeneinander in Sues Werken ein Vorbild finden (breite Sittenschilderungen ganzer Gesellschaftsschichten; Abspringen von einer Gesellschaftsschicht in die andere; fast kapitelmäßige Abwechslung in der Schilderung der Schichten u. a.).

Auch im Drama wirkten die Franzosen auf uns ein. Für das Gesellschaftsstück und das Lustspiel war Scribe von Bedeutung. Sein Vorbild spiegelte sich in den Dramen von Gutzkow und Laube. Scribes schablonenhafte Art, weltgeschichtliche Ereignisse auf dem Theater aus Intrigen zu erklären, das Drama wie eine Art Schachspiel zu behandeln, das Beiseitesprechen der Personen, das die Personen auf der Bühne nicht hören durften, die zahllosen Selbstgespräche, die zur Erklärung der Handlung dienten, das Belauschen u. v. a. kehren in den deutschen Dramen vielfach wieder. Namentlich Laube ist als Dramatiker kaum mehr als ein Nachahmer der französischen Vorbilder im Gesellschafts- und Intrigenstück. Als Verfasser von Operntexten beherrschte Scribe von 1830 bis 1850 die Theater der ganzen Welt.

Parallelerscheinungen auf künstlerischem Gebiete

Malerei

Frankreich hat in der bildenden Kunst ebenfalls das entscheidende Wort gesprochen. Auch in der Kunst von 1830 erkennen wir das Streben, sich mehr und mehr der Wirklichkeit anzupassen; aber im Grunde bleibt, genau wie im Schrifttum, die alte Romantik in Malerei und Bildhauerei fortbestehen, nur daß sie sich mit einem politischen Zeitcharakter umhüllt. Was Victor Hugo als Dichter war, war sein Zeitgenosse Delacroix, „der Löwe der Romantik", als Maler. Wie in der Literatur die Einflüsse von Byron nachwirkten, so waren auch die Werke der Maler voll weltschmerzlicher Empfindungen, voll Neigung zu schauerlicher Romantik, voll opernhafter Theatralik im Sinn von Byrons Gjaur, Parisina und Belagerung von Korinth. Die farbenreich schillernden literarischen Reisebeschreibungen und orientalischen Schilderungen kehrten in der Kunst dieser Zeit in den zahlreichen Bildern von Türken, Griechen, Zigeunern und edlen italienischen Räubern mit großen Flinten und mächtigen Schlapphüten wieder. Man hatte eine Vorliebe für das künstlerische Zigeunertum; ein genialischer, lyrisch-romantischer aber ziemlich zerflossener Freiheitsdrang gibt sich auch in den Werken der großen Maler kund.

Die Aufregung der Zeit von 1830 bis 1848 spürt man auch in der bildenden Kunst an verschiedenen Anzeichen; gewisse Motive wurden sehr beliebt: das Motiv des aufsteigenden Gewitters in der Landschaftsmalerei, das Motiv des bäumenden Pferdes in den Schlachten- und Tierbildern. Man kümmerte sich in der Malerei wie in der Poesie um die Kämpfe der Zeit: eine Generation, in der Feuerbach die Religion für den größten Selbstbetrug der Menschheit erklärt hatte, mochte keine religiösen Bilder mehr, wohl aber spiegelte sich der Gegensatz zwischen Kirche und Staat in den Bildern aus der Zeit des Mittelalters und seiner Kämpfe zwischen Kaiser und Papst und in den Bildern aus der Reformationszeit wider. In Frankreich hatte Delaroche sich über die veränderte Stellung der Maler zur Geschichte und Literatur mit unverhüllter Deutlichkeit ausgesprochen: „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtsschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte

in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken."

Die bekanntesten Bilder der politischen Historienmalerei waren Karl Friedrich Lessings Hussitenpredigt 1836, Ezzelin im Kerker, Huß vor dem Konzil, Huß vor dem Scheiterhaufen 1850, die Gefangennahme des Papstes Paschalis. Lessing, der sich von äußeren Zeiteinflüssen fast ängstlich zurückhielt, zeigt zugleich auch das unwiderstehliche Eindringen dieser Zeitgedanken in die bildende Kunst. Selbst in seinen Landschaften ist dies zu erkennen. Sie sind nicht mehr von romantischer Unwirklichkeit, sie gehen auf selbständige Naturstudien zurück, sie suchen Zeitstimmungen darzustellen und zwar solche von aufregender Art: Ruinen, ausgebrannte, zerstörte Wohnungen, Schlupfnester von Räubern und Landsknechten. Neben Lessing ist der Landschaftsmaler Schirmer zu nennen, der in der Natur den Ausdruck für seine historischen Stimmungen suchte. Den mächtigsten Ausdruck der Kämpfe der Zeit, namentlich der Revolution, fand Alfred Rethel, der uns in der dritten Generation noch einmal begegnen wird. Seine Bilder aus der Revolutionszeit 1848/49: Auch ein Totentanz mit dem Tod, der auf der Barrikade steht, sind von leidenschaftlichster Wucht und wahrhaft beißender Schärfe. Hier lebte eine Kunst, die in Hans Holbein ihre Höhe erreicht hatte, von neuem auf. Die schlichten Blätter des Totentanzes sind, künstlerisch betrachtet, das Wertvollste, das an das Sturmjahr 1848 anknüpft.

Wie Freiligrath und die Zeitlyriker hegten auch die Maler dieser Generation eine besondere Vorliebe für Szenen aus dem Leben der Armen und Enterbten, für hungernde Weber, Wildschützen, frierende Kinder im Sturm, Auswanderer im Boot, Schiffbrüchige im Sturm, Abschied des Verbannten, Gefangene im Kerker, Beichte des Räubers usw. Man stellte diese Szenen des Unglücks nicht bloß aus Freude am charakteristischen Leben, sondern um der eigentümlichen Zeitstimmung, um der Verneinung des bestehenden Zustandes willen dar. Bedeutsam war auch, daß die bildende Kunst sich auf das eifrigste mit literarischen Stoffen tränkte. Dante, Goethe und Shakespeare wurden von Delacroix, Ary Scheffer, Kaulbach u. a. illustriert, die Bibel von Schnorr. Dadurch kam in die bildende Kunst ein erzählendes Moment, das für die rein malerischen Wirkungen oft nicht sehr günstig war.

Die Musik

In musikalischer Beziehung wies die Zeit zwei wesentliche Merkmale auf: das virtuose Element und die Ausländerei. Das Virtuosentum ist die Richtung, die nicht um der Kunst willen Kunst schafft, sondern um des persönlichen Erfolges und der siegreichen Bewältigung technischer Schwierigkeiten willen. Das Klavier, das in beiderlei Hinsicht besonders geeignet ist, wurde das vorherrschende Konzertinstrument. Eine Reihe von großen Virtuosen trat auf, es sei nur an die Geigenkünstler Vieuxtemps, Paganini und Ole Bull erinnert, an die großen Klaviervirtuosen Moscheles, Thalberg, Chopin und Liszt. Wir haben für das Virtuosentum in der Literatur bei Heine, Herwegh, bisweilen auch bei Chamisso, Freiligrath und bei den flüchtig blendenden, heut längst vergessenen Vertretern des Feuilletonismus die entsprechenden Erscheinungen. Das Ausländertum, dies alte deutsche Übel, saß dieser Generation wieder einmal tief im Blut. Wie Börne,

Heine, Laube, Gutzkow, Herwegh und viele andere damals nach Frankreich gingen und von Paris literarische Vorbilder und Anregungen empfingen, so herrschten auch auf der Opernbühne und im Konzertsaal dieser Generation die Ausländer, vornehmlich die Italiener und Franzosen. In den Spielopern von Boieldieu, Auber, Adam und Herold haben wir die musikalischen Hervorbringungen, die die deutsche Opernbühne ebenso in Anspruch nahmen wie Scribes Intrigenstücke die deutsche Lustspielbühne. Der wichtigste Komponist dieser Art ist Rossini. Sein melodienreicher Wohlklang in seinen großen Opern zog unwiderstehlich im Triumph durch Deutschland und drängte alle ernsteren Ideale der musikalischen Dramatiker zurück; der Barbier von Sevilla von Rossini ist in der Lockerheit seiner musikalischen Handschrift Muster und Vorbild einer modernen Buffo-Oper; er ist „musikalisches Feuilleton" und entspricht der bestrickenden feuilletonistischen Kunst, die sich damals in Frankreich in Blüte befand. Anders steht es mit Rossinis Tell, der durch den Schwung seines Ausdrucks eine einzige Stellung einnimmt. Mit Rossini teilten sich damals in die Bühnenherrschaft zwei andere Italiener: der leicht sentimentale Bellini und der schmeichlerisch-weiche Donizetti. Auch Halevy (Die Jüdin) und Auber (Stumme von Portici 1828, die mit ihrer feurigen Kraft den Ausbruch der Revolution in Brüssel 1830 beschleunigte) fanden großen Beifall; Halevy und Auber blieben in der Folgezeit selbst auf Wagners Rienzi nicht ohne Nachwirkung.

Der größte Klavierpoet dieser Zeit, der geniale weltschmerzliche Pole Frédéric Chopin, war durch jahrelange Leidenschaft an die französische Dichterin George Sand gekettet. Er war ein schwärmerisch träumendes Talent, mit Lenau durch den sarmatisch-elegischen Zug, namentlich aber mit Heine durch die scheinbare Nachlässigkeit und Leichtigkeit des künstlerischen Ausdrucks verwandt, die der eine wie der andere nur durch die sorgfältigste Feilung erreichte. Chopins bekannteste Kompositionen (Präludien, Nocturnos, Mazurken, Polonaisen und Walzer) verbanden ganz wie Heines Lieder einfache Volksmotive mit raffiniertem Ausdruck. Man kann behaupten, daß Chopins schmerzlich weiche, „sehrende" Harmonik lange fortgewirkt hat und letzten Endes auch auf Richard Wagners Tristan nicht ohne Einfluß geblieben ist.

Abgefallen von der deutschen Kunst war der an Erfolgen reichste Vertreter der sogenannten großen Oper, Giacomo Meyerbeer 1791 bis 1864. Er vor allem bildete seit 1830 in Paris die Oper Spontinis und Rossinis mit seinen Werken weiter (Robert der Teufel 1830, Hugenotten 1836, Profet 1849, Nordstern 1854, Afrikanerin 1865). Die große Oper ist für das Kunstwesen ihrer Zeit ungemein charakteristisch. Meyerbeer will aus seiner Zeit heraus verstanden sein; sowohl Robert Schumann wie Richard Wagner, seine fanatischen Gegner in Deutschland, sind ihm nicht gerecht geworden. Die Oper ist, wenn die Ketzerei ausgesprochen werden darf, schon an und für sich ein Zwittergeschöpf, das zwischen der absoluten Musik, die in der Sinfonie ihren Gipfelpunkt erreicht, und der reinen Charakterdarstellung, die im gesprochenen Drama ihre Vollendung findet, mitten inne steht. Die große, namentlich die tragische Oper leidet unter einem unglückseligen und nie ganz zu überwindenden Prinzip; einerseits zeigt sie einen erhöhten künstlerischen Lebensdrang, eine bewußte Abwendung von

der Wirklichkeit; anderseits wird sie das Virtuosentum, die Freude am Ausstattungswesen, am sinnlichen Glanz schöner Stimmen, am Seiltanz kultivierter Gesangskünstler nie verleugnen können. Das gesungene Drama wird daher fast immer einen Kompromiß zwischen Kunst- und Unterhaltungsbedürfnis schließen müssen. Für dieses Unterhaltungsbedürfnis des Publikums und zwar speziell das der Pariser Oper zur Zeit ihres höchsten äußeren Glanzes und Überflusses hat Meyerbeer mit Bewußtsein gearbeitet. Er fand in Scribe den Dichter, der ihm die theatralischen Vorbedingungen dazu schuf. Was Meyerbeer in seinen effektreichen Opern bietet, ist musikalisches Barock; die Kunst ist ihm der Ausputz des Lebens, nicht die Lebenserfüllung selbst. Meyerbeer huldigt dem Schein, Wagner strebt die Wahrheit an; Meyerbeer dient seiner Zeit, Wagner weist in die Zukunft. Die Meyerbeersche große Oper verlangt ihrem Wesen nach prunkvolle Menschen in prunkvollen Theatern. „Die große Oper häuft und steigert alle ordentlichen musikalischen und dramatischen Darstellungsmittel; mit dem Aufgebot ihres gesamten Vermögens sollen Dicht- und Tonkunst, Mimik und Ballett wetteifern, Ohr und Auge der Menge zu blenden und zu bestricken. Zum Rüstzeug der großen Oper gehören weiter: eine historisch gefärbte Handlung von spannender Mannigfaltigkeit, gewaltige Instrumental- und Vokalmassen, schlagkräftige Bestimmtheit in allen Einzelheiten des Ausdrucks und der Prunk szenischer Ausstattung." Dagegen kam die Reaktion in der nächsten Generation.

Das Theater

Von den bedeutenden Schauspielern der zweiten Generation ist der scharf verstandesmäßige Karl Seydelmann (1793 bis 1843) hervorzuheben. Seit 1838 wirkte er am Königlichen Schauspielhaus in Berlin (Mephisto, Marinelli, Shylock, Nathan, Richard III. und Jago). Seydelmann war ein Darsteller, der im Aufsuchen von geistreichen Einzelzügen glänzte, doch nur über die Leidenschaft des Kopfes gebot. Er war ein überragender Vertreter der sogenannten „denkenden Schauspieler". Seydelmann war so recht der Schauspieler des Liberalismus zwischen 1830 und 1840. Darstellerisch zeigte Seydelmann das Gepräge der zweiten Generation deutlich durch seine Kunstrichtung. Er trat der Willkür und Sentimentalität der romantischen Schauspielkunst, dem zerfahrenen deklamatorischen und „griechelnden" Stil der niedergegangenen Weimarischen Schule, der toll gewordenen Schicksalstragödie sowie dem Melodramatischen als moderner Mensch entgegen und brachte den realistischen Stil und die durchgeistigte Gewalt des bloßen Wortes auf die Bühne. Mit Seydelmann begann aber auch das schauspielerische Virtuosentum, das sich abzusondern und Einzelwirkungen auf Kosten der Gesamtheit zu erreichen strebte.

Im allgemeinen verfiel die Zeit zwischen 1820 bis 1840 einer maßlosen Überschätzung des Theaters. Den genialeren Schöpfungen der Zeit vermochte das damalige Theater absolut nicht gerecht zu werden. Weder Grabbes Hermannsschlacht noch Immermanns Merlin noch Büchners Danton, Leonce und Lena fanden bei den Theaterleitungen der Zeitgenossen auch nur das geringste Verständnis. Diese Werke blieben ebenso wie Kleists Penthesilea sogar bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts als bühnenunmöglich verschrien,

während doch nur das Theater die Mittel und den Stil nicht zu finden vermochte, um diese Werke aus dem Buchschlaf aufzuwecken und auf die Szene zu stellen.

Das denkwürdigste Ereignis in der Geschichte des Theaters dieser Zeit ist Karl Immermanns Versuch, von 1835 bis 1837 in Düsseldorf ein künstlerisch geleitetes Theater zu schaffen. Immermann wollte sein Theater nur als eine „Epigonie" des Weimarischen betrachtet wissen. Er fand in Düsseldorf einen in vielfacher Beziehung günstig vorbereiteten Boden. Immermanns Theaterreform entsprang dem Versuch, das Theater nicht auf das Unterhaltungsbedürfnis, nicht auf die Willkür der Schauspieler, sondern auf die Kunst zu gründen und zwar durch einen sorgsam entwickelten Spielplan, durch Zusammengehen mit der Literatur und durch eine künstlerisch geleitete Regie. Für die Zeit etwas völlig Neues war Immermanns Gedanke: „Des Dichters Werk entspringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ist zwar nicht ganz zu verneinen, darf aber auch nur eine sehr beschränkte Anwendung finden." Bei aller Knappheit der Mittel hatte das Düsseldorfer Theater mehrere Jahre hindurch bedeutende künstlerische Erfolge zu verzeichnen. Dennoch war die Blüte des Düsseldorfer Theaters nur von kurzer Dauer. Immermann erkannte dies schließlich selbst: „Das Üble ist, daß das Theater nicht nur bei besonders festlicher Gelegenheit mitwirkt, sondern daß man es hat zur Tagesspeise machen müssen. Dadurch tritt die Sache aus der rein künstlerischen in die vermischte Sphäre und muß immer nach kurzem Kampfe dem gemeinen Sinn zur Beute werden." Schließlich fanden sich in dem reichen Düsseldorf nicht einmal so viel Leute, um die fehlenden 4000 Taler jährlich aufzubringen. Hilfe von außen kam auch nicht; es fand sich kein Mäzen unter den vielen Fürsten, der das Immermannsche Theater übernommen hätte und so mußte es 1837 eingehen. Von Dramaturgen zweiten Ranges sehen wir in dieser Zeit Mosen und Stahr in Oldenburg, Prutz in Hamburg und Fedor Wehl in Magdeburg; Laubes Tätigkeit am Wiener Burgtheater fällt in eine spätere Zeit.

*

Schon die Zusammenfassung des politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, geistigen und künstlerischen Lebens zeigt, daß die Literatur der Zeit keine in der Luft schwebende „Gelehrtenrepublik" ist, sondern ein notwendiger und wichtiger Teil des großen Kulturzusammenhangs, und daß die Dichter und Schriftsteller, deren Vorläufer und Bahnbrecher sich nun zeigen, organisch mit dem Leben der Nation verbunden sind.

Kritische Pfadsucher der neuen Generation

Börne und Wienbarg

Pfadsuchend gingen in der Literatur dieser Generation zwei Kritiker voran: Börne und Wienbarg.

Löw Baruch, wie Börne mit seinem eigentlichen Namen hieß, ward 1786 in der finstern Judengasse in Frankfurt am Main geboren. Er wuchs noch im engsten Zwang des Ghetto auf. Durch seine Abstammung aus einer jüdischen Patrizierfamilie war er materieller

Lebenssorgen enthoben. Früh zeigte sich eine erstaunliche Beweglichkeit des Geistes und Schärfe des Urteils. An Moses Mendelssohns Schriften lernte der Knabe die deutsche Sprache. Zu seiner Ausbildung kam er 1802 in das Haus des berühmten Arztes und Philosophen Markus Herz in Berlin. Herz war in seiner Jugend noch mit G. E. Lessing bekannt gewesen; der Geist der Aufklärungszeit wehte in seinem Haus. In die achtunddreißigjährige Gattin dieses Mannes, Henriette Herz, verliebte sich der siebzehnjährige Hochschüler mit leidenschaftlicher Glut. Die schöne und bedeutende Frau wußte jedoch in ihm die gefährliche Neigung zu überwinden. Er studierte in Halle, dann in Heidelberg und Gießen. Erst unter napoleonischer Herrschaft, die den Juden Staatsbürgerrechte verlieh, war eine freiere Berufswahl möglich. Dr. Baruch, den es heimlich schon zum freien schriftstellerischen Schaffen zog, erhielt in seiner Vaterstadt, doch erst nach dreijähriger Bewerbung, ein kleines Amt als Polizeiaktuar. Körperlich zu schwach, um an dem Kampf gegen Napoleon teilzunehmen, trat er als Schriftsteller für die Sache der Freiheit ein. Der vaterländische Zug hat ihn, im Unterschied von Heine, auch in der Zeit, da er fern von Deutschland lebte, nie verlassen. Als die Republik Frankfurt 1815 wieder aufgerichtet wurde, entriß der Rat den Juden die verliehenen politischen Rechte und auch Baruch verlor sein Amt. In seinem Rechtsgefühl gekränkt, wehrte er sich mit Zähigkeit und Geschick dagegen und setzte seine gesetzliche Pensionierung durch. „Er war müßig — was tun? Im Nu schnellte der unterdrückte Schriftsteller in ihm empor, und es war natürlich, daß sein knapper, kurz angebundener Geist nach journalistischer Tätigkeit griff."

Ein neuer Abschnitt seines Lebens begann 1818. In diesem Jahr trat er zum Christentum über und wechselte seinen Namen. Er nannte sich von nun an Ludwig Börne. Seine Absicht war, als Schriftsteller zu wirken und als Herausgeber einer Zeitung den Kampf gegen die freiheitfeindlichen Bestrebungen in politischer und sozialer Richtung zu führen. Er gab drei Jahre hindurch die Wage (1818 bis 1821) heraus, eine Zeitschrift für Bürgerleben, Wissenschaft und Kunst, die mit rücksichtsloser Offenheit alle Schäden geißeln sollte. Um dieselbe Zeit lernte er Jeanette Wohl kennen, neben Rahel und Bettina eine der bedeutendsten Frauen der Zeit, die mit innigster Freundschaft und feinstem Verständnis, ohne in Liebe mit Börne verbunden zu sein, ihn zum Schaffen anregte und für seine Bedürfnisse sorgte. Börne lebte abwechselnd in Frankfurt, Berlin und Stuttgart. Zwischendurch ging er zweimal nach Paris (1819 und von 1822 bis 1824). Im Jahr 1828 sammelte er seine Schriften. 1830 übersiedelte er nach der Julirevolution dauernd nach Paris, um eine Zufluchtsstätte des freien Worts zu haben. Von Paris aus schrieb er die Pariser Briefe, nicht für eine Zeitung, sondern für seine Freundin Jeanette Wohl. Als die Briefe in Buchausgabe erschienen, erregten sie das größte Aufsehen. Mit Heine und Menzel geriet Börne in Paris in literarische Fehden. 1837 starb Börne; er liegt auf dem Friedhof Père Lachaise begraben. Als sich über ihm das Grab geschlossen hatte, gab Heine das rachsüchtige Buch: Heinrich Heine über L. Börne 1840 heraus.

Zeitschriften, deren Herausgeber und fast alleiniger Mitarbeiter er war: Die Wage (1818 bis 1821). — Zeitschwingen (1819). — La Balance (eine französisch geschriebene Zeitschrift in Paris).

Kleinere Schriften: Monographie der deutschen Postschnecke 1821. Der Eßkünstler 1822. Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden 1823. Denkrede auf Jean Paul 1825. Der Narr im weißen Schwan oder Die deutschen Zeitungen. Allerhöchstdieselben.

Größere Schriften: Dramaturgische Blätter 1829. — Briefe aus Paris, erster Band 1831, zweiter Band 1833, dritter Band 1834. — Menzel, der Franzosenfresser 1837.

Briefe an Henriette Herz, an Jeanette Wohl, an seine Freunde.

Börne ist der geborene Journalist und Pamphletist. Von ihm an beginnt der deutsche Zeitungsstil. Bis 1829 reichte Börnes Tätigkeit als Theaterkritiker. Noch heute sind seine dramaturgischen Ausführungen lesenswert. Er gehörte zu den ersten, die den jungen Grillparzer und den wiedererstandenen H. v. Kleist anerkannten. Der Höllenstein seiner Kritik brannte die letzten Schicksalsdramatiker hinweg. Nach 1829 geht Börne zur Politik über. Schon seine früheren kleinen Schriften, über die

deutsche Postschnecke u. a. waren voll politischer Anspielungen. „Er war der erste, der nach einer einseitig ästhetischen Periode wiederum den politischen Sinn in uns geweckt hat, der kein anderes Ziel kannte als die Beendigung der staatlichen Misere, als das Erblühen eines starken einigen freien Deutschland."

Die Pariser Briefe waren der stärkste Ausdruck dieser Denkart. Sie predigten offen die Revolution gegen die unwürdigen deutschen Zustände in der zweiten großen Reaktionszeit von 1830 bis 1834. Der leidenschaftlich wilde Ton der Freiheitsbegeisterung erschreckte selbst die Freunde. Nur unter täuschenden Titeln konnte der Verleger Campe in Hamburg die gefährlichen Briefe in Deutschland verbreiten. In bittere Feindschaft geriet Börne in seinen letzten Pariser Jahren zu Heinrich Heine. Die beiden waren trotz der gemeinsamen Kampfnatur dem Wesen nach tiefe Gegensätze: Heine war Künstler, Aristokrat, Virtuos, der einem Witz die Überzeugung oder das bessere Wissen opferte; Börne war der Nichtkünstler, aber der wirkliche Demokrat, der politische Fanatiker, der durch keine Schmeichelei zu erschüttern war. Börne schrieb gegen Heine Zeitungsartikel, aus denen eine Kenntnis des Heineschen Wesens spricht, die kein Erbarmen kennt. Heines Kampfschrift nach Börnes Tod war unedel und häßlich. Die letzte Streitschrift Börnes galt „Menzel dem Franzosenfresser". In ihr zeigt sich Börnes Freiheitsbegeisterung in ihrem schönsten und abgeklärtesten Lichte. „Die Freiheit ist die Gesundheit der Völker."

Börne war ein meisterhafter Prosaiker: Zeitungsschreiber, Kritiker, politischer Schriftsteller, Satiriker, nur künstlerisch schöpferische Anlage war in ihm nicht vorhanden. Börne faßte alles vom Standpunkt des Charakters und der politischen Gesinnung auf. Das Bedeutsame seiner Erscheinung lag darin, daß er in einer dumpfen Zeit, als die Besten schwiegen, mit unerhörter Kühnheit über die politischen und literarischen Ereignisse des Tages schrieb und so das Interesse von rein ästhetischen Dingen energisch auf die Wirklichkeit, auf die Charaktere und Kämpfe der Gegenwart lenkte. Nach den weltflüchtigen Fantasien der Romantiker, die zuletzt auf leere Spielerei hinausgelaufen waren, wirkte es wunderbar, einen Mann von dem Geist und der satirischen Schärfe Börnes so klar und so feurig beredt von Politik und sozialen Fragen reden zu hören. Börne tat dies oft mit göttlicher Grobheit und einer ungöttlichen Grausamkeit. Indem er die Deutschen rücksichtslos aufrüttelte, vollführte er eine für diese Zeit notwendige und wichtige Aufgabe.

Es lassen sich drei Abschnitte in Börnes schriftstellerischem Schaffen unterscheiden. Bis 1817 war Börne ein gutgläubiger, hoffnungsvoller Anhänger der Regierungen, doch bediente er sich schon damals der Zeitungsschriftstellerei als eines Mittels zur Bewegung der Politik und der Kunst. Von 1818 bis 1830 entfaltete sich sein glänzendes Talent zur Blüte; nach 1830 ward Börnes Satire bittrer, seine Kritik schärfer, seine Gerechtigkeit aber blieb stets die nämliche. Es lag etwas Lessingsches in ihm — Lessing und Jean Paul hatten am stärksten auf ihn eingewirkt — die Klarheit, die strenge Sachlichkeit, die dramatische Lebendigkeit, das fast leidenschaftliche Gerechtigkeitsbedürfnis waren hierher ebenso gut wie seine Rücksichtslosigkeit und sein Wahrheitsmut zu rechnen. „Was ich geschrieben, wurde mir von meinem Herzen vorgesagt. Ich mußte." „Meine Gesinnung kann und werde ich nie, um keinen Preis ändern. Gesetzt aber auch, ich hätte es gewollt oder gekonnt, so würde ich gerade dadurch allen Einfluß verloren haben." · „Ich bin kein Zuckerbäcker, sondern ein Apotheker." Seine schriftstellerische Aufgabe erfaßte Börne im Sinn einer hohen Sendung. „Ich strebe nicht nach dem Ruhme eines guten Schriftstellers. Meine Nation hat mir ein

heiliges Amt aufgetragen, das ich verrichte, so gut ich kann." Zu Deutschland zog ihn aufrichtige Begeisterung hin. Seinen Spott gegen deutsche Fürsten, Staatsmänner, Philister und Poeten hat man mit Recht eine zurückgetretene Liebe zum Vaterland genannt. „Wenn ein Volk noch nicht verloren ist . . . dann züchtige man durch bittre Strafrede, durch beißenden Spott, durch schneidende Verachtung die Trägheit und die Selbstsucht und reize sie, wenn auch zu nichts besserem, doch wenigstens zum Hasse und zur Erbitterung gegen den Erinnerer selbst, als doch auch einer kräftigen Regung an." Börne war einer der bedeutendsten Theaterkritiker, einer der frühesten Bahnbrecher des Journalismus, ein unabhängiger und freisinniger Mann. „Käme ein Gott zu mir und spräche: ich will dich in einen Franzosen umwandeln mit all deinen Gedanken und Gefühlen, mit all deinen Erinnerungen und Hoffnungen, ich würde ihm antworten: ich danke, Herrgott; ich will ein Deutscher bleiben, mit all seinen Mängeln und Auswüchsen."

Über Ludolf Wienbarg, den Pfadfinder und Fahnenschwinger des Jungen Deutschland habe ich schon im Rahmen der literarischen Entwicklung gesprochen (S. 280).

Die Frauen der Zeit

An dieser Stelle wollen wir der wichtigsten Frauengestalten der Literatur der folgenden Jahre gedenken.

Rahel Levin muß als die älteste und bedeutendste hier an der Spitze genannt werden. Sie wurde 1771 in Berlin als Tochter eines reichen jüdischen Geschäftsmannes geboren. Nach der Taufe nahm sie den Namen Friederike Robert an, blieb aber ihren Freunden immer die „Rahel." Schon im Hause ihres Vaters hatten ausgesuchte Kreise der Berliner Gesellschaft bei ihr verkehrt. Sie zeigte einen frühentwickelten, behenden Geist, war befreundet mit Dorothea Schlegel und den Romantikern, gehörte mit ihren Anschauungen aber mehr in den Kreis Mendelssohns, Lessings und der Aufklärung. Rahels Einfluß auf die Literatur war durch ihren ausgedehnten Briefwechsel und durch ihren literarischen Salon begründet. Zweiundzwanzig Jahre war dieser Salon ein geistiger Mittelpunkt Berlins. Rahel hatte zuerst zu dem Grafen Karl von Finckenstein, dann zu einem Spanier d'Urquijo Liebesneigung empfunden. Doch erst als Dreiundvierzigjährige heiratete sie 1814 den preußischen Diplomaten Varnhagen von Ense, der vierzehn Jahre jünger als sie war. Goethe nannte ihn eine „sondernde, suchende trennende und mitteilende Natur." In der Galerie von Bildnissen, in seinen Denkwürdigkeiten und in den nach seinem Tod herausgegebenen Tagebüchern hat Varnhagen das Wesen seiner von ihm stets gleich bewunderten Frau geschildert. Ein lebendiges Bildchen von Rahel und Varnhagen entwirft Therese Devrient in ihren Jugenderinnerungen. Sie erzählt: „An Rahel liebte ich den tiefen, ausdrucksvollen Blick ihrer Augen und den wohltuenden Ton ihrer Stimme. Die Wirtschaft aber, die ihr Mann mit ihr machte, widerte mich an. Oft wenn wir im großen Gartensaale bei Mendelssohns munter plaudernd mit der Arbeit saßen, meldete der Diener Herrn und Frau von Varnhagen; dann tat sich die Tür auf, und Herr von Varnhagen trat groß und vornehm herein, die kleine, breite, mühsam gehende Frau feierlich am Arme führend. Zwischen den Fingerspitzen trug er zierlich ein buntgesticktes Kissen. Der Diener mit zwei andern lief voraus und schob einen Lehnstuhl zurecht. Herr von Varnhagen ließ seine Gattin, die auf dem Wege dahin freundlich grüßte, in den Sessel nieder, nahm dem Diener die Kissen ab, schob eines unter ihre Füße und legte das andere hinter ihren Rücken. Ein liebevoller Blick von ihr lohnte seine Bemühung. Dann trat der verehrerische Gatte hinter ihren Stuhl und zog leise sein Taschenbuch hervor, um jede ihrer Reden gleich aufzuschreiben. Als das Gespräch mit andern ihn einmal von der Stelle fortgelockt hatte, und er in ihrer Nähe sprechen und lachen hörte, stürmte er eiligst herzu mit dem Rufe: „Was hat sie gesagt? Was hat Rahel gesagt?" — Im Hause Rahels verkehrten von jüngeren Dichtern Heine, „der hier die ersten Weihen als Dichter und die feinere Schulung seines Geistes erhielt", Börne, Fürst Pückler und Chamisso; außerdem aber auch Schlegel, Humboldt, Schelling, Schleiermacher. Der Rahelsche Salon 1819 bis 1833 war ein Hort der Aufklärung inmitten des Treibens der ausklingenden

süßlichen Romantik. Ihr Gatte gab nach ihrem Tode das Buch heraus: Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Zwei der männlichsten Naturen, Immermann und Hebbel, machten gegen den Rahelkultus Front. Ihr Stil war zerrissen, gesucht, zwischen Wahr und Falsch geistreich schillernd und ohne Gestaltungskraft.

Bettina, geboren 1785, gestorben 1859, die Tochter von Goethes Freundin Maximiliane Brentano, die Enkelin von Sofie Laroche, der aus Wahrheit und Dichtung bekannten Schriftstellerin und Freundin Wielands, gehörte ebenfalls zu den merkwürdigsten Frauen der Zeit. In ihr pulsierte das ungestüme Brentanoblut. „Meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin, sie springt herum nach einer inneren Tanzmusik, die nur ich höre und die anderen nicht." Bettina wuchs teils im Kloster, teils bei der Großmutter in Offenbach zur Freiheit und Offenheit, zur Kühnheit des Denkens, Fühlens und Bekennens heran. Mit Frau Rat, der Mutter Goethes, war sie in Frankfurt befreundet, und bei Bettinas Lebhaftigkeit und ihrem Jugendfrohsinn ward die alte Frau Aja wieder jung. Für Goethe hegte Bettina schon von früh auf eine glühende Schwärmerei. Sie schien eine zum Leben erweckte Mignon zu sein. Mit einer Empfehlung Wielands ausgerüstet, war Bettina 1807 endlich in Goethes ersehnte Nähe nach Weimar gekommen. Sie schrieb ihm aus Frankfurt, aus den Orten am Rhein Briefe voll überquellender Hingabe, voll Begeisterungs- und Liebefähigkeit. Goethe, obschon von ihrer Persönlichkeit nicht unsympathisch berührt, erwiderte ihre Briefe mit Zurückhaltung und nicht ohne Zwang; ihre Liebe, die schließlich auch mehr dem Goethe ihrer Fantasie als dem Geheimen Rate von Goethe galt, erwiderte er nicht. 1811 brach Goethe die Beziehungen zu Bettina ab, trotzdem blieb sie eine Trägerin des Goethekultus. Sie reichte, als sie die Enttäuschung mit Goethe verwunden hatte, dem schönen, edlen, starken Achim von Arnim die Hand. Mit den Humboldts und Grimms war sie, die bis an ihr Ende ein glühendes Lebensgefühl erfüllte, befreundet. Vier Werke erhalten das Andenken an sie auch heute noch lebendig. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde 1835 wurde lange für buchstabentreu und echt gehalten. Dann sah man darin ein bloßes Erzeugnis von Bettinas Fantasie. Beides ist nicht richtig. Aus dem Nachlaß Goethes waren Bettina die Briefe zurückgesandt worden, die sie an ihn geschrieben hatte. Dies veranlaßte sie zur Bearbeitung und Ausschmückung der Briefe. Einzelne Teile des Briefwechsels bestehen aus aufgelösten Goetheschen Sonetten. Der Briefwechsel mit einem Kinde ist somit keine Fälschung, sondern eine Dichtung, die auf echtem Material beruht. „Sie spielte das Kind, und war es, weil sie's spielte." Ein anderes Werk: Dies Buch gehört dem König, 1843 unter Friedrich Wilhelm dem Vierten erschienen, ist voller Kühnheit, aber verworren; formlos läuft alles durcheinander. Scheinbar ist Frau Rat selber die Erzählerin; sie beschreibt ihre Fahrt zur Königin Luise nach Darmstadt, wo sie freundlich aufgenommen und mit einer goldenen Kette beschenkt wird. Gnädig entlassen fährt sie wieder nach Frankfurt zurück; in ihrer Wohnung sammeln sich alle möglichen Leute, die sich über den absonderlichen Fall aufregen. Die Hauptsache aber sind die Betrachtungen, Gespräche und politischen und religiösen Ergüsse, die schlingpflanzenhaft und vollkommen ungeordnet durcheinander gehen. Orakelhaft erhob das Königsbuch die Forderung politischer und sozialer Freiheit. Getränkt war es mit Selbstlob wie alle Bücher von Bettina. Ein Anhang, der nicht von Bettina herrührt, enthielt eine modern gehaltene Schilderung sozialer Not. Die Absicht des Königsbuchs war uneigennützig und löblich, aber der Ausdruck frauenzimmerlich anmaßend und unreif. Später erschien eine Fortsetzung: Gespräche mit Dämonen 1852. Der Dämon unterhält sich 300 Seiten hindurch mit dem schlafenden König über alle möglichen politischen Gegenstände. Das Buch fand keine Leser mehr; auch der König Friedrich Wilhelm IV. vermochte das Lob und die Zuneigung, die Bettina ihm darbrachte, nicht mehr zu ertragen. Zwei andere Werke: Die Günderode 1840 und Clemens Brentanos Frühlingskranz 1843 waren literarisch-biographischen Inhalts, erfüllt von der Lebhaftigkeit und Steigerungsfähigkeit ihrer Natur und bedeutend durch einen an Goethe mahnenden Sinn für die Persönlichkeit. Zu ihnen kehrt man mit reinerer Freude zurück. Zu Goethes Verherrlichung hatte die vielfach begabte Bettina eine Tonskizze von Goethe in riesigen Verhältnissen geschaffen. Danach stellte Steinhäuser ein Kolossalmonument Goethes in Marmor her (jetzt in Weimar im Museum).

Die dritte bedeutende Frau dieser Generation, Jeanette Wohl, bietet gleichfalls ein interessantes Bild. Sie war Jüdin, in erster Ehe, zweiundzwanzigjährig, mit einem Mann namens Oppenheim oder Otten vermählt. Da sie sich mit ihm unglücklich fühlte, bestand sie auf der Scheidung. Jeanette zeigte dabei ihre ganze Energie, ihre Unabhängigkeit vom Urteil der Welt und ihre uneigennützige Gesinnung. Sie kehrte

zur Mutter zurück, lernte den um drei Jahre jüngeren Dr. Börne in Frankfurt kennen, dem sie die beste und aufopferndste Freundin wurde. In den ersten Jahren mischte sich wohl Liebe ein, dann wich diese Empfindung später ganz der Freundschaft. Sie vermählte sich mit einem von ihr hochgeachteten Mann, Salomon Strauß; mit ihm teilte sie sich in die Sorge für ihren Freund, den „Doktor." Ein wundersames, doch durchaus reines, edles Verhältnis. In Spott und Liebe, Neckerei und Begeisterung trieb sie Börne zu schriftstellerischem Schaffen. An sie sind die Pariser Briefe Börnes gerichtet. Börne lebte in Paris im Haus ihres Gatten; Jeanette überlebte Börne um viele Jahre.

Charlotte Stieglitz, geborene Willhöft, zeigte krankhafte Züge in ihrem Wesen. Sie war 1806 in Hamburg geboren und hatte in Leipzig eine zweite Heimat gefunden. Sie war schon als junges Mädchen krankhaft überspannt. „Wie ein Kind vom Vaterhause, so träumte sie vom Jenseits, nach dessen fernblinkenden Sternen sie verlangte und unter heißen Tränen hatte sie wunderbare Gedanken über den Tod und die Zukunft." Poesie und Musik waren ihre Lieblingskünste. 1828 ward sie die Gattin des Dichters Heinrich Stieglitz (1803 bis 1849), der u. a. Lieder zum Besten der Griechen sowie Bilder des Orientes geschrieben hatte und gleich zahlreichen anderen Zeitgenossen unter dem Bewußtsein litt, Großes im Geiste zu tragen, ohne es verkörpern zu können. Im Alter von 28 Jahren gab sich Charlotte, eine feinsinnige, im ästhetischen Leben, in den Salons der Rahel, in weicher Gefühlsschwelgerei aufgehende Natur, mit einem Dolche den Tod (1834 in Berlin). Charlottens Selbstmord erregte ungeheures Aufsehen. Seine wahren Motive sind nicht ganz zu erhellen, doch spielte der grauenhaft eitle, überreizte Wunsch hinein, in dem Gatten durch ihren freigewählten Tod ein großes überwältigendes Schmerzgefühl zu erwecken, das er in großen, aufs tiefste ergreifenden Dichtungen austönen lassen sollte, um so der Messias der neuen Poesie zu werden. Charlotte sagte einmal ihrem schwarzlockigen Gatten: „Würde ich mit einem Schlage dir entrissen, wie vom Blitze getroffen, da erhöbest du dich über deinen Schmerz und erstarktest." In ihrem Abschiedsbriefe schrieb sie: „Unglücklicher konntest du nicht werden, Vielgeliebter! Wohl aber glücklicher im wahrhaften Unglück! In dem Unglücklichsein liegt oft ein wunderbarer Segen . . . Es wird besser mit dir werden, viel besser jetzt . . . ich fühle es, ohne Worte dafür zu haben . . . Grüße alle, die ich liebte und die mich wiederliebten! Bis in alle Ewigkeit! Zeige dich nicht schwach, sei ruhig und stark und groß!" Es bedarf kaum der Versicherung, daß dieser Selbstmord ohne Wirkung auf Heinrich Stieglitz und sein schlaffes Talent geblieben ist. Charlotte Stieglitz ward in den Kreisen der Rahel fast wie eine Heilige verehrt. Theodor Mundt setzte ihr 1835 aus Briefen, Tagebuchblättern usw. ein Denkmal, das halb Freundschaft, halb Liebe geschaffen hat; Gutzkows Roman: Wally die Zweiflerin knüpft an den Selbstmord Charlottens an.

Die Vorläufer

Chamisso

Spät kam Chamisso zur Dichtung. Peter Schlemihls wundersame Geschichte schrieb er als Dreiunddreißigjähriger; aber schließlich gehört er mit dieser romantisch verbrämten Märchennovelle mehr zur ersten als zur zweiten Generation. Vorhergegangen war nur eine kleine Märchendichtung Adelberts Fabel 1806 und eine Dramatisierung des alten Volksbuches von Fortunati Glücksäckel und Wunschhütlein. Als Vorläufer wandelt Chamisso erst als Vierundvierzigjähriger in seinen Gedichten 1831 dem neuen Dichtergeschlecht voran: lyrisch durch die Plastik des Ausdruckes, politisch durch die Kühnheit des sozialen Empfindens, geistig durch das volle Bekenntnis zum Diesseits, national durch die Vermittlung zwischen deutschem und französischem Wesen.

Jugendzeit und Militärjahre. Als Sproß eines alten französischen Grafengeschlechtes erblickte Adalbert von Chamisso 1781 das Licht der Welt auf dem väterlichen Schlosse Boncourt in der Champagne. Infolge der Revolution flüchtete die Familie 1790 nach Deutschland, indessen Schloß Boncourt zerstört und dem Erdboden gleichgemacht

wurde. Chamisso sah sich in den dürftigsten Verhältnissen, er diente erst als Page am preußischen Hof und dann als Offizier in der Armee. Frühzeitig begann er zu dichten, erst französisch (bis 1801), später deutsch, daneben widmete er sich literarischen Studien. In Berlin kam er 1799 in Berührung mit den Romantikern. Mit jungen Gesinnungsgenossen bildete er den Polarsternbund, der den Ideen Schlegel-Tiecks huldigte und für Goethe schwärmte. Mit Varnhagen gab Chamisso einen Musenalmanach 1804 bis 1806 heraus, den „grünen" Almanach, eine Fortsetzung des rasch eingegangenen Schlegel-Tieckschen Unternehmens. Trotz dieser Beziehungen zeigten Chamissos früheste Dichtungen nur wenig den Einfluß der Romantiker. Der Dichter, so sagt sein Biograph O. Walzel von ihm, mußte in den Jahren seines Werdens erst den weiten Weg von der französischen Bildung der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts über Klopstock, Goethe, Schiller zur Romantik zurücklegen. Infolgedessen konnte von sofortiger nachhaltiger Befruchtung durch die Romantik nicht die Rede sein. Mit eiserner Ausdauer arbeitete Chamisso an seiner geistigen Ausbildung. In den Wachtstuben am Potsdamer und am Brandenburger Tor studierte und dichtete der mit sich selbst unzufriedene junge Leutnant; in harter Arbeit lernte er in wenigen Monaten Griechisch. 1804 schrieb er: „Ich möchte mit Fäusten mich schlagen! ein Kerl von 24 Jahren und nichts getan, nichts erlebt, nichts genossen, nichts erlitten, nichts geworden, nichts erworben, nichts, rein nichts in dieser erbärmlichen, erbärmlichen Welt!". Seine Verwandten kehrten, als es der Konsul Bonaparte erlaubt hatte, nach Frankreich zurück, doch blieb Chamisso in Deutschland. Als der Krieg 1806 ausbrach, geriet der als Franzose geborene junge preußische Offizier in die peinlichste Lage, zumal Napoleon gedroht hatte, jeden Franzosen, der in den Reihen der Gegner fechte, im Fall der Gefangennahme erschießen zu lassen. Obschon Chamisso bei der Übergabe von Hameln gefangen genommen wurde, entrann er diesem Schicksal, da er bereits früher wiederholt seinen Abschied eingereicht hatte. Chamisso war des Militärdienstes nun wohl quitt, aber seine Zukunft war gänzlich unsicher. An Varnhagen schrieb er: „Ich begehre nach Frankreich, dort will ich mich eine Zeit verbergen, bis ich wieder unter Euch mich einfinde, denn ein Deutscher, aber ein freier Deutscher bin ich in meinem Herzen, und bleib' ich auf immerdar."

Wanderjahre. Von 1806 bis 1812 führte er ein unstetes Wanderleben. Längere Zeit verweilte er in der Nähe der Frau von Stael, erst in Chaumont an der Loire, dann in Coppet in der Schweiz. In ihrer Umgebung traf er Wilhelm Schlegel. „Nicht ohne Lachen denke ich an die Zeit zurück, da ich und meine Genossen so unschuldig, verblüfft und schwärmerisch fromm erzitterten bis ins tiefste wonneströmende Herz, wenn nur des Meisters Schatten einen gestreift. Nun schneidet mir der Mann ganz tranquile meine Feder, und am Ende, trotz seiner Zahmheit, seiner ausgezeichneten Artigkeit bin ich der, der am andern am meisten auszusetzen hat." Chamissos Leidenschaft für Frau von Stael ward enttäuscht. In Coppet ward er durch de la Foye mit den Worten auf die Botanik hingewiesen: Wenn man in Coppet sitzt, darf man nicht Englisch, muß man Botanik treiben. „Das war mir anschaulich, ich tat also." Er hatte damit seinen Lebensberuf gefunden. Er studierte zuerst allein, dann von 1812 an auf der Universität in Berlin Naturwissenschaften. Das reife Werk des folgenden Jahres ist die Märchennovelle Peter Schlemihl. Chamisso fühlte sich indessen weder glücklich, noch fand er festen Boden unter seinen Füßen. 1814 schrieb er einem Freund: „Ich welke hin, Blatt für Blatt, und habe keine Frucht angesetzt und treibe kein frisches Reis mehr." Wie eine Befreiung betrachtete er die Aufforderung, an einer Nordpolexpedition teilzunehmen. Das Unternehmen war von dem russischen Kanzler Grafen Romanzoff ausgerüstet worden; Kapitän der Kutterbrigg Rurik war Otto von Kotzebue, der Sohn des Dichters von Menschenhaß und Reue. Chamisso begleitete die Expedition als Naturforscher. Die Reise dauerte von 1815 bis 1818. Man fuhr von Kopenhagen nach Brasilien, Chile, an der einsamen Felseninsel Salas y Gomez (die Chamisso nie betreten hat) vorbei in die damals fast ganz unbekannte Inselwelt der Südsee, dann nach Kamschatka und durch die Behringsstraße in das Eismeer. Dort kehrte man um und setzte an Stelle der Polarreise eine Weltumsegelung. Durch den Großen und den Indischen Ozean erreichte man das Kap der guten Hoffnung und kehrte an St. Helena vorbei (wo Napoleon noch lebte) nach Europa zurück. Chamisso hat auf der Reise viele wertvolle Beobachtungen gemacht. Eine Weltumsegelung, wie sie Chamisso unternommen, war damals ein außerordentliches Ereignis. Das Reisewerk, in dem er sie schilderte, ist von musterhafter Klarheit und Zuverlässigkeit.

Weltwanderers Rast. Nach seiner Rückkehr verheiratete sich Chamisso 1819 mit Antonie Piaste. Er war am Botanischen Garten in Berlin angestellt worden. Der Gelehrte trat in den Jahren bis 1825 ganz ausschließlich hervor. Seinen großen Aufschwung nahm Chamisso erst nach 1825. Er reiste in diesem Jahr nach Paris und hatte die Genugtuung, daß ihm für seine durch die französische Revolution vernichteten Ansprüche 100 000 Franken als Entschädigung ausgezahlt wurden. Erst in der Zeit nach der Pariser Reise ward er der Dichter, als den ihn die Welt kennt. Sehr einflußreich war sein Wirken als Herausgeber des deutschen Musenalmanachs 1833 bis 1838. Unterstützt wurde er von Gustav Schwab, später auch von Gaudy und Geibel. Der Musenalmanach war der Sammelplatz der strebenden Lyriker. Chamisso alterte schnell. 1837 starb seine Gattin, der er Frauenliebe und -leben zugesungen hatte. Im folgenden Jahre starb er selbst in Berlin. Chamisso hinterließ sieben Kinder. Seine letzte Tochter Johanna starb 1908 in Friedenau achtzigjährig.

Frühwerke: Faust 1803. — Adelberts Fabel 1807 (eine kleine unbedeutende symbolische Märchendichtung in Prosa). — Fortunati Glückssäckel und Wunschhütlein, geschrieben 1806, aus dem Nachlaß veröffentlicht 1895 (eine farbenreiche, aber fragmentarische Dramatisierung der Andolosiafabel in zahlreich wechselnden metrischen Formen nach Vorbild von Tiecks Octavian).

Märchennovelle: Peter Schlemihls wundersame Geschichte 1814.

Gedichte 1831. Ausgabe letzter Hand 1840.

Lyrische Gedichtfolgen: Frauenliebe und -leben (neun Gedichte) 1830: Seit ich ihn gesehen, glaub' ich blind zu sein — Er, der Herrlichste von allen — Du Ring an meinem Finger — Süßer Freund, du blickest — An meinem Herzen, an meiner Brust — Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, der aber traf. Ferner: Lebenslieder und -bilder (22 Gedichte) 1831. Bedeutender als dieser Gedichtkreis ist der Zyklus: Tränen (1830).

Lyrische und epische Gedichte: Das Schloß Boncourt 1827 (Ich träum' als Kind mich zurücke), Der Sohn der Witwe (Her zogen die Schwäne mit Kriegsgesang), Die Löwenbraut (Mit der Myrte geschmückt und dem Brautgeschmeid), Die alte Waschfrau 1833 (Du siehst geschäftig bei dem Linnen die Alte dort in weißem Haar), Zweites Lied von der alten Waschfrau 1838, Die Sonne bringt es an den Tag 1827 (Gemächlich in der Werkstatt saß), Das Riesenspielzeug 1831 (Burg Nieden ist im Elsaß der Sage wohlbekannt), Böser Markt (Einer kam vom Königsmahle), Der rechte Barbier (Und soll ich nach Philisterart).

Humoristische Gedichte: Tragische Geschichte ('s war einer, dem's zu Herzen ging), Kanon (Das ist die Not der schweren Zeit), Katzennatur, Pech, Mäßigung und Mäßigkeit, Hans Jürgen und sein Kind, Das Urteil des Schemjaka, Ein Lied von der Weibertreu.

Zeitgedichte: Das Gebet der Witwe. Das Dampfroß. Nachtwächterlied 1826. Der Bettler und sein Hund 1829. Kleidermachermut. Der alte Sänger. Verbrennung der türkischen Flotte bei Tschesme. Ein französisches Lied. Traum. Die Verbannten. Rede des alten Kriegers Bunte Schlange. Die Predigt des guten Briten.

Terzinen: Salas y Gomez 1829 (Salas y Gomez raget aus den Fluten des stillen Meeres, ein Felsen kahl und bloß), Die Kreuzschau (Der Pilger, der die Höhen überstiegen), Matteo Falcone (Von wessen Rufe hört man widerhallen), Der Szekler Landtag (Ich will mich für das Faktum nicht verbürgen).

Wissenschaftliches Werk: Reise um die Welt 1821.

Übersetzungen: Berangers Lieder in Auswahl (mit Gaudy) 1838. Das Lied von Thrym (aus dem Isländischen). Gedichte von Andersen (darunter das herrliche Gedicht: Der Soldat), von Victor Hugo, aus dem Litauischen, Neugriechischen, Malaischen.

Chamissos Entwicklung bietet ein ganz eigentümliches Bild. Zunächst macht er französische Verse, doch ganz dilettantisch, dann durcheilt er bis 1801 mit fabelhafter Geschwindigkeit, was der deutsche Klassizismus geschaffen. Er tritt nun in den Bannkreis der Romantik, aber charakteristisch genug: statt zum Stimmungsvollen drängt es ihn zum Plastischen, statt zum Mittelalterlichen zum Modernen. Das war Chamissos erste Dichterperiode. Von 1812 an widmete er

sich ganz der Botanik; die Dichtung stockt von neuem; erst die Ereignisse von 1813 rufen in ihm, dem Deutsch-Franzosen, seine persönlichste Dichtung hervor, die Prosaerzählung Peter Schlemihl. Die Wirkung ist groß, doch Chamisso setzt sein Schaffen zunächst weder in Prosa noch in Versen fort. Die Jahre der Weltreise kommen. Chamisso hat sie später beschrieben, hat aber leider sein Tagebuch nicht mit den Ansichten und Bemerkungen zu einheitlicher Darstellung verbunden. So raubt uns diese unkünstlerische Zweiteilung vielleicht die beste Reisebeschreibung der neueren deutschen Literatur. Die Reisedarstellung ist sachlich und klar, aber durch die Zurückdrängung des eigenen Gefühls und Gedankens nüchtern und logbuchhaft.

Dichterisch entstand zwischen 1815 und 1825 nur ganz Vereinzeltes. „Erst mit dem Eintritt ins fünfte Jahrzehnt seines Lebens regt sich von neuem der dichterische Trieb. Wenn andere in goldiger Jugendzeit den Lenz für sich singen lassen, so wartet er auf Herbst und Winter. Ihm hat erst das eheliche Glück den Mund geöffnet. Trotz Kindtauf' und Geschäften gelingen ihm jetzt seine schönsten Lieder." 1827 erscheinen (bei der zweiten Ausgabe von Peter Schlemihl) neue lyrische Gedichte. Es folgen in raschem Tempo: Schloß Boncourt, Die Löwenbraut, Salas y Gomez, Frauenliebe und -leben. Chamisso sieht sich mit einem Male bewundert und berühmt. Er konnte mit Recht wie Goethe von sich sagen: Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle.

Peter Schlemihl ist Chamissos frühestes Werk von wirklicher Bedeutung. Es entstand, als ihn die Weltereignisse 1813 noch einmal zwischen Deutschland und Frankreich schwanken ließen. Das kleine Werk ist voll persönlichen Bezuges auf den Dichter. Noch das Äußerlichste war, daß Chamisso einmal auf einer Reise all sein Gepäck verloren hatte, so daß ihn Fouqué fragte, ob er nicht auch seinen Schatten verloren habe; auch andere Anspielungen auf Chamissos Gestalt, seine Lieblingsneigungen sind nachweisbar. Doch darf man nicht ohne weiteres Chamisso mit Schlemihl gleichsetzen. Der Dichter sagte mit Recht: „Ich habe meinen Schatten nie verkauft." Was unter dem Schatten zu verstehen ist, kann zweifelhaft sein. Man wird wohl am treffendsten darunter die Ehre verstehen, die Schlemihl um Reichtum verkauft. Die Siebenmeilenstiefel sind eine im Jahr 1813 übrigens profetische Hindeutung auf Chamissos Weltreise.

> Ein armer gutmütiger Geselle, Peter Schlemihl, verkauft einem geheimnisvollen grauen Manne, der alles, was man verlangt, aus der Tasche zaubert, seinen Schatten gegen einen unerschöpflichen Geldsäckel, den einst Fortunatus besessen. Schlemihl wähnt sich glücklich; aber man verspottet ihn überall, als man bemerkt, daß Schlemihl schattenlos ist. All sein Reichtum ist nicht imstande, ihn für das scheinbar so Geringe, das er geopfert hat, zu entschädigen. Die Schattenlosigkeit verbannt ihn aus der Gesellschaft der Menschen; er wird um die Liebe eines herrlichen Mädchens betrogen. Der Graue bietet ihm den Schatten auch wieder an, wenn Schlemihl ihm die Seele verschreibe. Da gehen dem wackeren Schlemihl die Augen auf, mit wem er den Pakt geschlossen hat. Schlemihl weist den „Grauen" zurück und wirft den Glückssäckel in eine tiefe Bergschlucht; er erhält den Schatten allerdings nicht wieder, findet aber durch einen Zufall Siebenmeilenstiefel, die ihn nach allen Ländern der Erde tragen. Er behält seine unsterbliche Seele und findet in der Beschäftigung mit der Natur Befriedigung.

Der edle, hochgemute Dichter durfte, falls man unter dem Schatten die Ehre verstehen will, mit vollem Recht von sich sagen: ich habe meinen Schatten nie verkauft. „Im Gegenteil; mannhaft hat er seinerzeit den Lockungen der französischen

reichen Erbin widerstanden, an die ihn seine Geschwister fesseln wollten.“ Das eigentümlich Bannende der Darstellung liegt in dem Realismus, mit dem das Wunderbare, nicht in ahnungsvoller Dämmerung oder in dunkler Nacht, sondern am hellichten Tage vorgeführt wird. Das Werk ward ins Französische, Englische, Italienische und in alle Sprachen der Welt übersetzt. In Frankreich gehört es noch heute zu den bekanntesten Werken der deutschen Literatur.

Schon Peter Schlemihl hat uns auf ein rätselhaftes Element im Leben Chamissos geführt. Wer Chamisso recht verstehen will, muß sich daran erinnern, daß er zwei Nationen angehört: der französischen durch Geburt, der deutschen durch Gesinnung. Ich bin Franzose in Deutschland und Deutscher in Frankreich, schrieb Chamisso, Katholik unter Protestanten und Protestant unter Katholiken, Philosoph bei den Frommen und ein Frommer bei den Glaubenslosen, Weltmann unter den Gelehrten und Büchermensch in der großen Welt, Republikaner unter den Aristokraten und ein Edelmann unter den Demokraten. Diese Zwiespältigkeit charakterisiert ihn als Sohn seiner Generation, sie durchdringt sein Dichten wie sein Leben. Die Zugehörigkeit zu zwei Nationen erklärt auch allein sein tiefstes Werk, Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Erst spät ist bei Chamisso die deutsche Nationalität herrschend geworden, gleichzeitig mit der Erkenntnis, daß er zum Naturforscher bestimmt sei. Doch rief er noch 1812 klagend aus: die Zeit hat kein Schwert für mich. Erst nach der Rückkehr von der Weltreise fühlt er sich ganz als Deutscher: „Keines von den Ländern allen, hat wie das deutsche mir gefallen, und das war meiner Reisen Frucht, daß mir gefiel die deutsche Zucht.“ Doch blieb die Erinnerung an frühere Seelenkämpfe in ihm zurück. Daher finden wir in den Chamissoschen Gedichten oft etwas Grelles, Gewalttätiges und Grauses (Das Kruzifix, Die Giftmischerin, Don Juanito), das in gemäßigter Form selbst in der Löwenbraut, in Salas y Gomez wiederkehrt und auf eine Zerrissenheit der Dichterseele schließen läßt. Keineswegs ist diese Düsterkeit ein Rest der alten Gespensterromantik eines Amadeus Hoffmann oder Achim von Arnim, denn Chamisso stand den Zeitereignissen nicht mehr wie die Romantiker gegenüber, die sich in selbstgeschaffenes Grauen vertieften, sondern er litt und lebte unter dem politischen Druck der Zeit und gab seinem Schmerz den heftigen Ausdruck, der bei ihm durchaus wahr und ehrlich ist. Dieser Bitterkeit liegt die Liebe zur Wahrheit und Freiheit zu Grunde. Dank der Männlichkeit seines Charakters, dank der inneren Tüchtigkeit und Reinheit seiner Gesinnungen wußte Chamisso in gar vielen seiner Gedichte die Zwiespältigkeit, in die ihn die Verhältnisse versetzt hatten, auch auszugleichen und zu versöhnen. Das schönste Beispiel des inneren Ausgleichs widerstreitender Seelenstimmungen ist das Gedicht Schloß Boncourt, in welchem er gerührt den Sohn der Revolution, den Landmann segnet, der den Pflug über den Boden führt, wo sich einst das Schloß des Grafen von Chamisso erhoben hatte. Der Dichter übertrug es später selbst ins Französische. Als Künstler hat Chamisso vortrefflich französische und deutsche Eigenart verschmolzen: die klare, knappe und elegante Sachlichkeit französischer Poeten mit dem Humor und dem Gemüt deutscher Sänger. So ist Chamisso mannigfaltig in den Stoffen, immerdar von großer Anschaulichkeit, sicher in allem, was die Form betrifft. Am bekanntesten hat ihn der Gedichtkreis: Frauenliebe und -leben gemacht. Wenn Chamisso im Jahr 1838

schrieb: „Zu Geburtstags-, Paten-, Christ- und Brautgeschenken werden in Deutschland (alljährlich) beiläufig 1000 Uhland und 500 Chamisso gebraucht", so dankte er diese Beliebtheit vor allem diesem Gedichtkreis. In der Tat ist hier jede Zwiespältigkeit aufgehoben, mit sicherer Charakterisierungskraft werden die Gestalten vor uns hingestellt und ihr inneres Leben entfaltet. Geschildert wird uns das Leben der Frau vom ersten Erwachen der Liebe bis zu dem Tod des Gatten und dem großmütterlichen Segen, den sie der blühenden Enkelin gibt. Robert Schumann hat diesen Liederkreis seelenvoll komponiert, Thumann süßlich-zierliche Bildchen zu ihm geschaffen. Das hat die Gedichte zu Unrecht verdächtig gemacht. Das Frauenideal eines Dichters gilt nicht ewig; es ist das Frauenideal einer bestimmten Zeit, der Biedermeierzeit, das Chamisso besingt. Und daß der Dichter auch die Kehrseite des Weiblichen sehr gut kannte, zeigt uns der schneidende Spott in vielen Gedichten (Der Frau Base kluger Rat, Recht empfindsam, Minnedienst, Polterabend), die mit Frauenliebe und -leben erst ein Gesamtbild Chamissos geben.

Der Weltreise Chamissos dankt Salas y Gomez die Entstehung. Im Jahr 1816 war der Rurik an diese bloß von Wasservögeln bewohnte einsame Klippe im Stillen Ozean gekommen. Man soll dort Schiffstrümmer gesehen haben. Die Ausmalung der Umstände gehört Chamissos Fantasie an. Geschrieben ist das Gedicht in Terzinen, für die Chamisso eine Vorliebe hegte und die er in der deutschen Literatur heimisch machte. Die feierlich-düstere Terzine hatte Dante in seiner göttlichen Komödie gedient; W. Schlegel, Rückert und Platen hatten sie im Deutschen angewendet.

Die äußere Form mag sich bei Chamisso, wie die Gedichte in Terzinen beweisen, an die Formen der Romantik anlehnen, der Inhalt gehörte mehr noch als bei Platen der Gegenwart und zwar der Zeit zwischen dem Befreiungskampf der Griechen 1821 und der Julirevolution 1830 an. Chamisso ging im allgemeinen auf dem Pfade weiter, den Uhlands politische Gedichte gewiesen hatten. Die griechischen Freiheitshelden besang auch er; von der Julirevolution war auch er gleich so vielen anderen hoffnungstrunken, aber es kamen bei ihm ein eigentümlicher sozialer Zug und eine stark realistische Ausdrucksweise hinzu. Dem Adel rief er zu, von Helm, Schwert und Schild zu lassen und industrieller Tätigkeit sich zuzuwenden; den Fürsten zeigt er das Bild eines entthronten Königs. „Ihr Mächtigen der Erde! schaut und lernt!" Den Rückschrittlern ruft er die Mahnung zu: „Es ist ein eitel, ein vergeblich Wagen, zu greifen ins bewegte Rad der Zeit." Aber auch wenn Chamisso eine Sage erzählt, wie die vom Riesenspielzeug, so tut er dies nicht in romantischer Schwärmerei, sondern unter Zugrundelegung eines politischen Gedankens: „Es sprießt der Stamm der Riesen aus Bauernmark hervor, der Bauer ist k e i n Spielzeug, da sei uns Gott davor!" Und in den Weibern von Winsperg heißt es bitter, mit Beziehung auf die nicht innegehaltenen Versprechungen des Königs Friedrich Wilhelm vom Jahr 1813: „Im Jahr elfhundertvierzig, wie ich's verzeichnet fand, galt Königswort noch heilig im deutschen Vaterland." Sozial gefärbt sind Gedichte wie Die alte Waschfrau, mehr noch Das Gebet der Witwe, Der Bettler und sein Hund. Es spricht aus ihnen ein bitterer, brennender Schmerz. Auf die Wogen der hohen Politik führen: Memento, Traum, Die Predigt des guten Briten, Bestujeff, Die Rede des

alten Kriegers Bunte Schlange, Der vertriebene König. Auch hier ohne jede Phrase sachlich die klarste Erkenntnis, sprachlich die schärfste Bezeichnung. Gegen kannegießernde liberale Demogogen ging Chamisso so freimütig wie gegen priesterliche Finsterlinge und adlige Reaktionäre vor. Das Bild des „sonderbaren Greisen", der auf den Märkten, Straßen, Gassen seine Weise schallen läßt, paßt auf niemand besser als auf den Dichter selbst: Bin, der in der Wüste schreit — Vorwärts! vorwärts! nimmer lässig! — Nimmer zaghaft! kühn vor allen! — Unaufhaltsam, unablässig — Allgewaltig drängt die Zeit.

Grabbe

Neben Chamissos aristokratischer, zugleich von Anmut und Feuer umflossener Dichtererscheinung steht ein anderer Vorläufer dieser Generation, ein ins Maßlose greifender, von Leidenschaft gebrandmarkter, durch und durch plebejischer, aber bei all seiner Sittenlosigkeit fast erschreckend talentvoller Dichter: Christian Grabbe.

Einer der wildesten Stürmer und Dränger, war Grabbe als Mensch wie als Dichter der heftigste Befehder der alten Romantik mit ihrer Gefühlsseligkeit. Er geht dabei mit einer Maßlosigkeit ohnegleichen vor. Das Grundwesen seiner Natur ist aber eine verdrängte Empfindsamkeit. Grabbe versteckt sich oft aus Furcht vor der Weichheit seiner Natur. Er stellt sich oft stoisch, kalt und abstoßend, wo ihm in Wahrheit ganz anders zumute ist. Er schämte sich seines Gefühls, ein „zynischer Werther", der dadurch von selber zu mancher Verstiegenheit kommt. Doch dies ist nur die eine Seite verdrängter Empfindsamkeit. Auch für Grabbe kam oft der entscheidende Augenblick, da Zurückhaltung, Maske, Spott und Zynismus fielen. Das war dann der Augenblick des Ausbruchs der eigensten vulkanischen Natur, wo vor dem übergewaltigen Schmerz jede Hemmung brach und nun eine wahre Gefühlsraserei Grabbes zutage trat, die in ihrer Maßlosigkeit ebenfalls wieder verzerrte Natur war. In dieser Beziehung, nur mehr ins Moralische gewendet, ist Wedekind eine mit Grabbe verwandte Natur.

Man könnte zweifelnd fragen, ob Grabbe wirklich ein Vorläufer gewesen ist, da Börne und Heine bereits vor ihm durchgedrungen waren und Grabbes Drama Herzog von Gothland erst 1827 erschien. Aber Grabbe hatte das Stück schon 1822 gedichtet, und eine charakteristische Persönlichkeit der neuen Generation war er schon damals zweifelsohne. Grabbe war der Vorläufer seines Zeitgeschlechts auf d r a m a t i s c h e m Gebiete. Da brachte er die seelische Zerrissenheit, den Trotz gegen das gesellschaftliche Herkommen, die Sucht nach Witz, das Abschütteln aller Regeln der Dichtkunst in ungestümster Weise zum Ausdruck. Er tobte wie ein entfesselter Löwe, der vor Freiheitslust brüllt und die Mähne schüttelt. Mit Gervinus Grabbes Stücke sinnlos zu nennen oder mit Scherer den „törichten Grabbe" bloß lächerlich zu finden, geht keinesfalls an. Man wird den unglücklichen Mann einen der Naturbegabung nach gewaltigen Dramatiker nennen müssen. Eignete ihm die Zucht des Charakters, so wäre er Kleist an Schaffensmöglichkeiten nicht allzu fern. „Von Grabbe geht der Weg über Büchners Danton und Hebbels Judith zu Gerhart Hauptmanns Florian Geyer, namentlich in Hinsicht auf realistische Darstellung und Schilderung des Zuständlichen."

Detmold 1801 war Grabbes Geburtsort. In dem düsteren Bezirk des Gefängnisses, wo sein Vater die Zuchtmeisterstelle inne hatte, wuchs er heran. Die Mutter war ohne Bildung, leidenschaftlich, starrsinnig und hastig, doch ins Reich der Fabel gehört es, daß sie Grabbe schon als Knaben zum Branntweintrinken angeleitet habe. Dem Sechzehnjährigen war der Besitz von Shakespeares Werken der höchste Wunsch. „Durch Shakespeares Tragödien", schrieb er seinem Vater, „kann man lernen, gute zu machen." 1820 brach Grabbe nach Leipzig auf, um die Rechte zu studieren. Er schrieb dort an seinem Erstlingsdrama Herzog von Gothland. 1822 bezog er die Universität Berlin. Sein Leben war wüst. In seinem Bekanntenkreis befand sich auch Heine, auf den Grabbes zerrissene, großsprecherische Persönlichkeit einen bedeutenden Eindruck gemacht hat, und der Buchhändler Kettembeil, sein späterer Verleger. Von Berlin sandte er sein Stück Herzog von Gothland an Tieck, der es halb mit Bewunderung, halb mit Abscheu anerkannte. Die Erinnerung an den Dichter und Schauspieler Shakespeare gab Grabbe den Gedanken ein, sich der Bühne zu widmen. Tieck ließ ihn nach Dresden kommen, doch zeigte sich die völlige Unmöglichkeit des Grabbeschen Vorhabens. Ungebändigte Leidenschaft und Rumgenuß zerrütteten ihn. Er ging 1823 nach Detmold zu seinen Eltern zurück, „denen er ihr ganzes kleines Vermögen weggesogen", die er so oft mit leeren Hoffnungen getäuscht und die seinetwegen so oft von der halben Stadt verspottet worden waren, die aber Grabbe bei seiner Rückkehr mit Freudentränen empfingen. Sein Ruf war der übelste, die Leidenschaft zu trinken hatte er schon auf dem Gymnasium angenommen, er stürzte sich in Detmold in eine wüste Wirtschaft, die ihn schließlich selbst anwiderte. 1824 trat er in lippischen Staatsdienst, 1827 wurde er Auditeur (Militärgerichtsbeamter) in Detmold. Sein Amt, das er lässig versah, ließ ihm viel Zeit zur dichterischen Tätigkeit. 1827 kamen seine drei ersten Tragödien, ein Lustspiel und die Abhandlung über Shakespearomanie heraus; in den folgenden Jahren reihte sich ein großes Werk an das andere. Bei Lebzeiten des Dichters wurde zwar nur ein Drama: Don Juan und Faust aufgeführt, doch wurde Grabbe, während er lebte, keineswegs verkannt. Er besaß die harte Rücksichtslosigkeit großer Männer, sich durchzusetzen. 1833 schloß der Dichter eine für ihn verhängnisvolle Heirat mit Lucie Clostermeier, der Tochter eines Archivrates in Detmold, einer um zehn Jahre älteren, herrschsüchtigen und blaustrümpfigen, aber nicht unbemittelten Frau. Der häusliche Friede währte nicht lange „O Lucie! es war eine bessere Zeit, Als du dich freutest, mich zu erfreuen, Ich wegwarf das Gesicht des Leuen. Jetzt Habsucht, kein Hoffen, Das Grab allein, das steht mir offen." Die militärgerichtlichen Geschäfte hatte Grabbe arg vernachlässigt. 1834 wurde er aus dem Dienst entlassen, unmittelbar danach verließ er seine Frau und irrte in der Welt umher, sich selbst und der Welt ein Ekel, ohne an etwas Höheres zu glauben, ohne etwas zu hoffen, zu wünschen, zu lieben oder zu hassen. Da bot ihm Immermann in Düsseldorf die rettende Hand. Grabbe folgte seiner Einladung 1834 und der Verkehr mit der kräftigen edlen Natur Immermanns schien ihm neuen Halt zu geben, so daß er sogar dem Trunk zu entsagen strebte. Grabbe schrieb Rezensionen über die Aufführungen der Immermannschen Musterbühne, aber es kam zu Verstimmungen zwischen ihm und Immermann, Grabbes Stücke wurden nicht aufgeführt. Immermann zog sich grundlos beleidigt zurück, und Grabbe versank wieder in sein wüstes Leben. Siech am Körper, verwüstet am Geist, bettelarm, der tiefsten Verachtung preisgegeben, schleppte sich Grabbe 1836 nach Detmold, um in der Heimat zu sterben. Seine Frau nahm ihn nicht auf, ein Polizeidiener mußte ihm die Unterkunft bei ihr erzwingen, nur die Mutter verließ den Unglücklichen nicht, den 1836 der Tod von einem Leben voll Irrtum und Schuld erlöste. Als seine Frau von seinem Tod erfuhr, rief sie: „Topp, das ist gut, daß der Unhold tot ist! Nun wollen wir einen guten Kaffee kochen." Grabbe war erst 34 Jahre, als er starb. Hans Johst hat 1916 in einem Drama: Der Einsame den Untergang Grabbes in künstlerisch freier Weise gestaltet. Heinrich Heine trug sich 1837 mit dem Plan einer Lebensbeschreibung Grabbes.

Erste Jugenddramen: Herzog Theodor von Gothland, Tragödie, geschrieben 1820 bis 1822, erschienen 1827. — Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, Literaturkomödie, geschrieben 1822, veröffentlicht 1827. — Marius und Sulla, unvollendet, geschrieben 1823. — Don Juan und Faust, Tragödie, begonnen 1822, vollendet 1828, erschienen 1829.

Abkehr von der Romantik: Über die Shakspearo-Manie, 1827. — Die Hohenstaufen 1827 bis 1829, Kaiser Friedrich Barbarossa, Kaiser Heinrich VI., zwei Tragödien. — Napoleon oder die hundert Tage, Drama 1831.

Letzte Werke: Hannibal, Drama 1835. — Rezensionen über das Theater in Düsseldorf 1835 bis 1836. — Die Hermannsschlacht, Drama, aus dem Nachlaß 1836 erschienen.

Briefe an die Eltern, an Tieck, den Verleger Kettembeil, Immermann und andere.

Aus Schillers Franz Moor, aus Shakespeares Titus Andronicus, Richard III. und Jago, aus Müllners Dramen Schuld und König Yngurd erwuchs Grabbes Erstlingswerk Herzog Theodor von Gothland.

Gothland, ein edler schwärmerischer Charakter, erfährt den Tod seines Lieblingsbruders. Ein grausamer Feind von ihm, der Neger Berdoa, naht sich ihm unter der Maske eines Heuchlers. Er stachelt ihn zum Haß auf, indem er ihm einredet, Gothlands Lieblingsbruder sei von einem anderen Bruder ermordet worden. Gothland wird, indem er Gutes will, zum Brudermörder und Vaterlandsverräter. Zu spät erkennt er, daß er irregeführt ist. Seine Verzweiflung ist grenzenlos. Alles Edle, Große, Rührende, das die Erde kennt, tritt er unter seine Füße. Er will Rache nehmen an seinem Todfeind. Gothlands eigner Sohn, von Berdoa verführt, verrät den Vater. Gothland wird mit einem Schwestermörder zusammengefesselt. Er zersprengt die Fesseln und nimmt in Berserkerwut Rache an Berdoa. Gleichgültig, gähnend vor Lebensüberdruß, stirbt Gothland.

Das Stück ist das Drama der Pubertät. Nur wenn man es so nimmt, versteht man seine krampfartige Spannung, die Maßlosigkeit und Hoffnungslosigkeit seiner Ausbrüche. Eine übermächtige Fantasie, von den Entdeckungen im eigenen Herzen verwirrt, die aus verdrängter Erotik ins Riesenhafte steigert, was sie an Hemmungen des Lebens findet, ein fast überzartes Innenleben, das sich in Gedanken in Schuld und Sünde grausam und roh hineinwühlt, ein fressender Ehrgeiz und jene charakteristische Jugendverzweiflung, die ihre Ideale gescheitert sieht, brachten im ersten Erguß ihrer unverbrauchten Kräfte das dichterische und seelische Ungetüm des Gothland hervor. In der Reihe der dramatischen Erstlingswerke, an denen unsere Literatur so reich ist, steht Grabbes Gothland als das maßloseste voran. Von Goethe bis zur Schwelle der letzten Jahre kehren die dichterischen Explosionen in dramatischen Erstlingswerken immer wieder. Es ist eine lange Reihe:

Goethes Götz, Lenzens Hofmeister, Leisewitzens Julius von Tarent, Klingers Leidendes Weib, Wagners Kindesmörderin, Schillers Räuber, Kleists Familie Schroffenstein, Werners Söhne des Tals, Grillparzers Ahnfrau, Büchners Dantons Tod, Hebbels Judith, Griepenkerls Robespierre, Brachvogels Narziß, Lindners Brutus und Colatinus, Holz-Schlafs Familie Selicke, Hauptmanns Vor Sonnenaufgang, Wedekinds Frühlings Erwachen, Eulenbergs Anna Wassilewna, Görings Seeschlacht, Hasenclevers Sohn.

In keinem von ihnen ist diese erschütternde Gottverlassenheit, in keinem diese wollüstig grausame, romantische Selbstzerfleischung, wie in Grabbes Werk zu finden. Der Gothland bedeutet in seiner Scheußlichkeit eine Selbstübersteigerung und ein Selbstgericht des Dichters zugleich, er ist lächerlich und erschütternd, aus Widersprüchen bestehend, eine ungeheure Kampfansage des Dichters an das Leben und die Gesetze der Bühne.

In einem fast gleichzeitig entstehenden literarischen Lustspiel: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung tritt der romantische Zug verändert, nur ins Satirische gewendet, nach Art der Literaturkomödien Tiecks

hervor, geistvoll und witzig, dabei in seiner Erfindung des im Sommer erfrorenen Teufels höchst originell. **Marius und Sulla** darf nur als unvollendeter Karton für ein Riesengemälde angesehen werden, zu dem Grabbe noch nicht die Kraft der Ausführung besaß. **Don Juan und Faust**, neben Gothland das zweite große Selbstbekenntnis einer romantisch übersteigerten Natur, nimmt die wichtigsten Züge aus Marius und Sulla auf. Vereinigt werden zwei der größten Gestalten der Weltliteratur, der ewig grübelnde Faust und der ewig genießende Don Juan; beide ringen um ein Mädchen, Donna Anna.

Don Juan, der romanische Titane, ist Sinnenmensch. Er will schrankenlosen Genuß der Welt und seines Selbst, er kennt weder Reue noch Sittlichkeit; Verzweiflung ist hündisch; selbst im Niederfahren zur Hölle trotzt Don Juan noch. Faust, der Germane, ist ebenfalls Übermensch, aber geistiger Art, ein Sucher der Wahrheit. Er ruft die Hölle an und diese sendet ihm den „Ritter", der ihm mit seinen unterirdischen Kräften dient. Faust liebt Donna Anna, doch diese erwidert seine Liebe nicht. Donna Anna muß sterben; Faust ergibt sich stolz aus eignem Willen der Gewalt der Hölle.

Geschrieben ist auch dieses Werk in der vollen Misere des Lebens; aber aus der übersteigerten Erotik des Gothland ist das Werk mehr in das Geistige gehoben. Es schildert die Qual des Geistesmenschen, der vom Drang des Erkennens verzehrt wird, zugleich aber auch von der Sehnsucht nach Ruhm. Maßlosigkeit ist auch hier das Grundwesen der Dichtung. Stets handelt es sich bei Faust und seinem Dichter um alles oder nichts. Charakteristisch ist auch hier, daß am Schluß plötzlich alles leer und schal erscheint. Daß Grabbe seit seinen Jünglingsjahren krank war, darf man bei dieser und seinen späteren Schöpfungen nie vergessen. Aber als krankhaft darf man seine Kunst darum nicht bezeichnen. Vielmehr ist die Kraft zu bewundern, wie er — der Einsame — vielleicht stärker noch als Kleist und Hebbel mit seinem Schicksal und seinen Anlagen ringt.

Abkehr von der Romantik. Zwei Jahre vergehen in Detmold (1825 bis 1827), in denen er als Dichter pausiert. Erst sein Verleger Kettembeil ermuntert ihn, seine bisherigen Dramen in Druck zu geben. Eine neue Schaffensperiode beginnt. Er schreibt die Abhandlung über die Shakspearo-Manie, in der er sich von diesem Dichter lossagt, gleichzeitig gegen eigene Fehler und Schwächen in Gothland polemisiert, Schiller hervorhebt und ein nationales, volkstümliches Drama fordert, das er in den Hohenstaufen dann dichterisch zu verwirklichen trachtet.

Schmerzlich erkennt man an Grabbes beiden Hohenstaufenstücken **Barbarossa** und **Heinrich VI.** die ganze Größe der Begabung, die hier der deutschen Bühne verloren gegangen ist. „Das Größte meines Lebens werden ... die Hohenstaufen. Sich und die Nation in sechs bis acht Dramen zu verherrlichen. Und welcher Nationalstoff! Kein Volk hat einen auch nur etwa gleich großen. Und wie soll fast jeder irgend bedeutende deutsche Fleck verherrlicht werden; im Sonnenschein soll unser ganzer deutscher Süden liegen, Adler über Tirols Bergen schweben, und die See um Heinrichs des Löwen Staaten brausen wie eine Löwenmähne." Barbarossa, ganz erfüllt von dem Durst nach Macht und Größe, fühlt doch noch für Schönheit, Freundschaft und Liebe, wie er dies im Kampf mit Heinrich dem Löwen zeigt; Heinrich VI. besitzt die ganze Wildheit eines

fast napoleonisch zu nennenden Tyrannen. Die beiden Kaiser und Heinrich der Löwe sind vortrefflich charakterisiert.

Das eigentlich Große, Neue des Grabbeschen Genius findet man erst in Napoleon. Es ist die neue Auffassung und wirklichkeitsgetreue szenische Darstellung des Volkes. In den Hohenstaufen herrscht noch der Held, der Protagonist, wie er im antiken Drama hieß, aber er wird schon deutlich in die Umrahmung der Masse gestellt. In Napoleon wird die Masse der eigentliche Held; Napoleon wird nur zum Exponenten, zum gedrängten Ausdruck eines ganzen Zeitabschnitts. Es ist eine grundstürzende Änderung des bisherigen Standes der Dinge: die Entthronung des alten Heldengedankens im historischen Drama. Grabbe geht damit über alle seine Vorgänger hinaus. Schiller hatte das klassische Bühnendrama im Heroensinne für Deutschland vollendet; Kleist machte in Guiscard, Zerbrochenem Krug und Penthesilea den Versuch einer neuen Form, lenkte in Kätchen und im Prinzen von Homburg aber wieder zu der klassischen Form zurück. Grillparzer wagte in seiner Spätzeit den Versuch eines handlungslosen, psychologischen Dramas im Bruderzwist in Habsburg und in der Jüdin von Toledo; Grabbe ward neben Kleist und Grillparzer der dritte große Neuerer, der in Umkehr alles Bestehenden mit dem Heldengedanken bricht und das Volk selber darstellt. Damit ist für alle Zeiten Grabbes Bedeutung in der Geschichte des Dramas festgelegt: es ändert gar nichts daran, daß aus äußeren Gründen bisher die theatralische Verwirklichung gefehlt hat. Das praktische Theater ist der schlechteste Maßstab der Dinge; es ist immer nur der Handelsmann gewesen, der der kühn voranwehenden Flagge der Dichtung oft recht langsam gefolgt ist.

Das Volk im Drama

In der griechischen Tragödie war das Volk nur das Sprachrohr des Dichters; es hatte weder Einzelindividuen noch eigenes Leben. Bei den Franzosen wie bei den Spaniern war im klassischen Drama das Volk als solches von der Bühne ausgeschlossen. In den alten deutschen Misterien erwacht z. B. in den Judenszenen das Volk zum erstenmal auf der ernsten Bühne zum Eigenleben. Bei Shakespeare ist in den Tragödien das Volk zwar in Individuen gespalten, aber es ist eine launische gesinnungslose feile Masse wie in Richard III., Coriolan oder Julius Cäsar, die bald Coriolan, bald den Tribunen, bald Antonius, bald Brutus beistimmt, durchaus dem Charakter des Renaissancemenschen entsprechend, der die Masse verabscheut. Goethe tut in Götz einen gewaltigen Schritt vorwärts. Hier wird, wie Meyer schreibt, Shakespeare überboten, das Volk in Einzelwesen herausgearbeitet, ebenso auch in Egmont; der alte Heldengedanke aber bleibt. Schiller hat das Volk in der Mehrzahl seiner Dramen nicht auftreten lassen. In Wallenstein wird das Volk im Vorspiel aus dem Drama selbst herausgedrängt; in Tell ist angeblich das ganze Volk der Held, in Wirklichkeit aber bleibt der Standpunkt derselbe wie früher: die Handlung des Dramas wird nicht von unten, nicht vom Volk, sondern von oben her gesehen; Kleist macht in Robert Guiscard das Volk zum Riesenchor, der alles schaut und mit dem wir alles sehen; Grillparzer hat überhaupt keine Volksszenen. Grabbe stellt sich in Napoleon, Hannibal und in der Hermannsschlacht auf einen neuen Standpunkt; für ihn sind nicht die Helden, für ihn ist das Volk das ein und alles. Er erfindet die sinfonische Behandlung des Volkes und gibt das alte Heldendrama völlig auf. Büchner folgt ihm darin, nur mit etwas anderer Technik (Dantons Tod); Büchners großer Fortschritt liegt in der naturalistisch balladenhaften Darstellung der unteren Klassen des Volkes (in Woyzek); Hebbel kehrt zum reinen Heldendrama zurück und hat nur in Judith ein Beispiel einer großen Volksszene geschaffen, aber ohne die volle Lebendigkeit Grabbes und Büchners; Otto Ludwig kommt

weder praktisch noch theoretisch über Shakespeare hinaus. Anzengruber geht wieder Grabbesche Wege und macht z. B. in den Kreuzelschreibern das ganze Dorf zum Gesamthelden. Hauptmann endlich vollendet mit den Mitteln neuer Technik, was Grabbe begonnen und schafft das neue sinfonische Volksdrama in den Webern und in Florian Geyer; Karl Bleibtreu macht im historischen Drama einen ähnlichen Versuch (Weltgericht); Stavenhagen schreibt das niederdeutsche Massendrama, darin Hauptmann fast ebenbürtig; Fritz von Unruh (Ein Geschlecht) versucht die Darstellung des Volkes nach expressionistischer Auffassung, doch bleibt vorläufig seinem Versuch das Gelingen versagt.

Grabbes Napoleon steht somit, wie wir sehen, an der Spitze einer neuen großen Bewegung. Wie er in dem Napoleondrama das Volk von Paris, den Hof der Bourbonen, Napoleon mit den Seinen, das Feldlager bei Ligny, den Ball in Brüssel, die Schlacht bei Waterloo schildert, das ist in seiner Genialität wie in seiner Kühnheit gleich bewundernswert, denn dieses Zeitwerk ist bloß fünfzehn Jahre nach den geschichtlichen Ereignissen gedichtet und in dieser Frische ohne Vorbild in der dramatischen Literatur.

Über Napoleon schrieb Karl Immermann mit vollem Recht: „Es will gewiß etwas heißen, das ungeheure Weltereignis . . . vom Boden der Wirklichkeit abzulösen und in diesen Traum der Einbildungskraft zu verwandeln . . . Von wundersamer Originalität sind die Schlachten im Napoleon. Dergleichen Bataillenstücke waren vor Grabbe in der deutschen Poesie noch nicht da . . . Grabbe hat es verstanden, die Taktik und Strategie selbst zu poetisieren; er belebt die trockensten Märsche, Manöver, Evolutionen, Chargen zu drastischen Momenten."

Letzte Jahre. Auf Napoleon folgt im Schaffen Grabbes eine zweite längere Unterbrechung. 1833 schließt er die Heirat mit Lucie Clostermeier, einer jener weiblichen alles besudelnden Harpyennaturen, die selber Ehebruch begehen, des Mannes Existenz schamlos mit Lügen und Verleumdungen untergraben, von dem Haß des tiefstehenden Weibes gegen den geistig überlegenen Mann getrieben, und die sich gleichzeitig doch als Märtyrerinnen aufspielen; dann folgt die Dienstentlassung 1834, der Weggang aus Detmold und die Düsseldorfer Theaterperiode. Auch hier erlebt Grabbe ein neues Versinken in Krankheit, Reizbarkeit, Rausch und Zynismus; in dunkler Winkelkneipe verbringt er schließlich seine Tage; auf die Dauer war der Unselige nicht zu retten.

1835 erscheint Hannibal, mit der gleichen vollendeten Technik der Massenschilderung wie Napoleon. Dreimal ging Grabbe an das Werk. Zuerst zeigte es ein Übermaß von Kraft und Roheit, das Grabbe unter Immermanns Zuspruch milderte. Den ursprünglich gewählten Jambus gab er auf und schrieb das Stück in Prosa um. Dann drängte er alles auf Lakonismen zusammen. Der Markt zu Karthago, in den die Siegesnachricht von Kannä platzt, der Rat der Drei, die Senatsszenen in Rom, das Auftreten Hannibals, der klagende Abschied des Helden von der italienischen Geliebten, um die er 17 Jahre mit dem Schwert geworben, die Verzweiflung in Karthago, als es zu spät ist, und die satirische Schlußszene des Prusias sind voll Farbe, unerbittlich in der Schärfe der Schilderung, in allem Landschaftlichen großartig, genial in der Auffassung des Historischen und der Knappheit des Ausdrucks. Die Hermannsschlacht endlich geht in der Wirklichkeitsschilderung des Volkes zwar noch weiter, doch sind die

Volksszenen weniger gelungen; die finstere Wald- und Regenstimmung des Teutoburger Gebirges überschattet das Werk, das Panoramacharakter annimmt. Die einzelnen dramatischen Gruppen entbehren des Aufbaues, des Kontrastes, oft auch der Plastik. Ganz original ist die Schilderung der Germanen, auch Hermanns und Thusneldas, in der Art niedersächsischer Bauern aus der Gegenwart des Dichters. Die Schlacht, die bei Kleist fast gar nicht geschildert wird, füllt bei Grabbe das ganze Drama. Drei Kampftage ziehen düster vorüber; der erste in der Schlucht, der zweite an den Quellen und Bächen, der dritte auf den Höhen des Windfeldes. Die Befreiungsschlacht der Deutschen endet tief pessimistisch mit einer großen Fresserei und Sauferei der Germanen. Die Gestalt Hermanns ist bei Kleist plastischer, wie überhaupt die Einzelfiguren Kleist besser gelungen sind. Grabbe hat sich in seiner Hermannsschlacht allzusehr in das Landschaftliche und in die Volkstypen hineingewühlt. Das war Grabbes letztes Werk.

In Grabbe selbst war weder Frieden noch Harmonie. Er fühlte das Schreckliche seiner Existenz zu gut. „Mein Geist ist nicht verdreht. Kraft ist nichts wert, wenn sie nicht Glück schafft. Ich kämpfe um inneres Glück mit aller Kraft." Hier drei Zeugnisse aus seiner letzten Zeit: „Der Gedanke an die Heimat ... hat mich auf etwas aufmerksam gemacht . . . nämlich ein großes Drama aus der Hermannsschlacht zu machen; alle Täler, all das Grüne, alle Bäche, alle Eigentümlichkeiten der Bewohner des lippischen Landes, das Beste der Erinnerungen aus meiner . . . Kindheit und Jugend sollen darin grünen, rauschen und sich bewegen." „Du kannst sicher sein, daß ich Lippe und die Gartenscholle, wo mein Vater grub, nicht vergesse, ja viel höher schätze, als manches andere. Gefühl fürs Vaterland ist bei wenigen so stark wie bei mir." Und im Vorgefühl seines nahen Todes: „Die Hermannsschlacht ist in mir und über mir. Wohl mein letzter Trost." Ein Eulenspiegel, ein Alexander, ein Christus waren die Pläne, mit denen er sich auf dem Totenbette beschäftigte. In Alexander befiehlt der Held sein eigenes Leichenbegängnis. Man hört Grabbe selber, wenn er den sterbenden Alexander sagen läßt: „Meine rechte Hand laßt aus dem Sarge hängen, weiß, nackt, wie sie ist. Sie hat die ganze Welt gefaßt und nichts ist ihr geblieben."

Büchner

Eine ganz neue Art Mensch erscheint mit dem jungen Georg Büchner in der Literatur, eine Form, die die Natur offenbar zu früh hervorgebracht hat und die sie deshalb auch bald wieder zerbricht, um nach sieben Jahrzehnten um 1890 ein ganzes Zeitgeschlecht in der Art von Büchner auftauchen zu lassen. Es ist wunderbar, wie Büchner seiner Zeit vorausgegangen ist. Er ist Determinist: „Ich finde in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allem und keinem verliehen. Das Muß ist eins von den Verdammungsworten, mit denen der Mensch getauft worden." Er ist Fatalist: „Die Menschen werden einander nie erkennen." Er ist Sozialist: „Es ist deren eine große Zahl, die im Besitze einer lächerlichen Äußerlichkeit, die man Bildung, oder eines toten Krams, den man Gelehrsamkeit heißt, die große Masse ihrer Brüder ihrem verachtenden Egoismus aufopfern. Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen." Er ist Naturalist: „Man versuche es einmal, und ver-

senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganz feinen, kaum bemerkten Mienenspiel. Die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich; nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß." „Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön oder häßlich ist." Und das Schaffen dieses merkwürdigen Dichters drängte sich nur in zwei Jahren zusammen.

Georg Büchner wurde 1813 in dem Dorfe Goddelau bei Darmstadt geboren. Der Vater war Arzt und Anatom. Von ihm hatte Büchner den bohrenden Verstand, den auf die Wirklichkeit gerichteten naturwissenschaftlichen Geist; die Mutter war eine liebenswürdig weiche, künstlerische Natur. Drei jüngere Geschwister wuchsen im Hause mit heran; Luise (Romanschriftstellerin und Frauenrechtlerin), Ludwig (materialistischer Philosoph, Verfasser von Kraft und Stoff 1855) und Alexander. Sichere, klare Energie zeigt sich in Georg Büchner schon als Knaben; auf dem Gymnasium in Darmstadt liebte er vor allem den mathematisch-physikalischen Unterricht; von alter Philologie wollte er nichts wissen. Quer über seine Schulhefte schrieb er mit großen Buchstaben: „Lebendiges! Was nützt der tote Kram!" 1831 ging er auf die Universität Straßburg, um Naturwissenschaften und Medizin zu studieren. Vogesenwanderungen; Herzensneigung zu der Tochter des Pfarrers Jaeglé. Merkwürdig, daß in so jungen Jahren eine politische Tätigkeit der dichterischen vorangeht. Büchner lernte in Straßburg die radikalen Lehren Saint-Simons und der französischen Demokratie kennen, war aber jeglichem Umstürzlertum abgeneigt. 1833 mußte er nach der hessischen Studienordnung auf die hessische Landesuniversität Gießen zurück. Vereinsamung, Ungenügen, Krankheit, unerträgliche politische Zustände; Büchner gründete in Gießen nach französischem Vorbild eine Gesellschaft der Menschenfreunde. Hessenland ward damals von der drückendsten Reaktion heimgesucht; Büchner stürzte sich, die Gefahren nicht achtend, fast fanatisch in die politische Bewegung. Er lernte 1834 den Pfarrer Weidig aus Butzbach kennen, den Führer eines Geheimbundes, der einen Bauernaufstand wollte. Büchner gewinnt, ein Zwanzigjähriger, überraschend schnell Einfluß unter den Revolutionären. Mit unheimlicher Deutlichkeit erkennt er die Wurzel des Übels in den wirtschaftlichen Zuständen des Landes. Er ist trotz seiner 20 Jahre der einzige Sozialpolitiker seiner Generation. Er schreibt die erste sozialistische Flugschrift überhaupt, den Hessischen Landboten, eine prachtvoll strömende, ganz moderne, fast Lassallesche Tendenzschrift, die der Pfarrer Weidig dann mit einigen apokalyptischen Redensarten versieht, mit der Losung: Friede den Hütten, Krieg den Palästen! Die erschrockenen Bauern, denen das Schriftchen zugeschoben wird, überliefern die Flugschrift meist dem nächsten Gendarm. Die Bewegung verebbt; ein bezahlter Söldling der Regierung verrät die Namen der heimlich Verschworenen. Büchner ist bedroht, die Genossen sind schon verhaftet; er vergräbt sich voll geheimer Angst in wissenschaftliche Studien im Haus seines Vaters, der von der Teilnahme des Sohnes an der Verschwörung nichts wußte. Trat der Vater ins Laboratorium, so mußte ein großer anatomischer Atlas die Blätter bedecken, an denen Büchner arbeitete. Um Mittel zur Flucht zu erhalten, ging er an die Abfassung von Dantons Tod. Während des Tages schrieb er unter Skeletten und Spirituspräparaten an seinem Drama; in der Nacht nahm er heimlich teil an den Versammlungen der Verschwörer. Als Danton vollendet ist, schickt er ihn Gutzkow, in der Hoffnung, daß dieser ihm einen Verleger verschaffe. Das erwartete Geld bleibt zunächst aus; statt dessen erhält er eine dringliche Ladung vor das Untersuchungsgericht in Darmstadt. Er wußte zur Genüge, was das besagt; der jüngere Bruder geht hin, gibt sich für Georg aus, die Mutter händigt ihm ihr Erspartes aus und heimlich stiehlt sich Georg aus den Toren von Darmstadt. Nun geht er zurück nach Straßburg. Neue Wendung: Der politische Rausch ist aus, völlig aus. Er hat erkannt, daß auf dem Weg der Verschwörung nichts zu erreichen ist. Er widmet sich jetzt den naturwissenschaftlichen Studien und dem dichterischen Schaffen. Neues Lebensgefühl erwacht; es entstehen die Novelle Lenz, die Dramen Leonce und Lena, Woyzek, Aretino. 1836 Privatdozent für vergleichende Anatomie in Zürich; Verlobung mit Wilhelmine Jaeglé; regste Tätigkeit; Arbeit an einem Kolleg über Spinoza und Cartesius. Anfang 1837 schreibt Büchner aus Zürich an seine Braut: „In längstens acht Tagen werde ich Leonce und Lena mit noch zwei

anderen Dramen erscheinen lassen." Schon einen Monat später liegt er auf der Bahre, 23½ Jahre alt. Büchner ist auf der Germaniahöhe am Zürichberg begraben, den See zu seinen Füßen, die Schneeberge in silbernem Kranz in der Ferne.

Bei seinem Tode schrieb Gutzkow, der seinen Nachlaß durchsah: „Büchner würde wie Schiller seine Dichterkraft durch die Philosophie geregelt und in der Philosophie mit der Freiheitsfackel des Dichters die dunkelsten Gedankenregionen gelichtet haben." Julian Schmidt erklärte: „Trotz seiner Jugend überragte er alle Poeten seiner Schule an Talent wie an Tiefe des Gefühls." Und Hebbel meinte: „Grabbe hatte den Riß zur Schöpfung, Büchner die Kraft." Otto Ludwig beschäftigte sich lange mit Dantons Tod; Herwegh rief Büchner die poetischen Worte nach: „Ein unvollendet Lied, sinkt er ins Grab — Der Verse schönsten nimmt er mit hinab."

Sozialistische Flugschrift: Der Hessische Landbote 1834.

Dramen: Dantons Tod, dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft, zuerst in Gutzkows Phönix, dann als Buch 1835 gedruckt. — Leonce und Lena, ein romantisches Lustspiel 1836 geschrieben, von dem Bruder Ludwig Büchner 1850 aus dem Nachlaß herausgegeben, 1895 das erstemal gespielt. — Woyzek, eine bürgerliche Tragödie, erst 1879 veröffentlicht. — Pietro Aretino (verloren gegangen).

Novellenskizze: Lenz, 1839 im Telegraph erschienen, dann im Nachlaß 1850.

Übersetzungen: Victor Hugos Lucrezia Borgia und Maria Tudor.

Briefe an die Eltern und an die Braut. — Zwei wissenschaftliche Abhandlungen.

In vier total verschiedenen Werken tritt uns Büchner in den zwei Jahren seines Schaffens (1835 bis 1837) entgegen. Das erste Werk Dantons Tod war in der Stunde der Not entstanden. „Die Darmstädter Polizisten waren meine Musen", sagte der Dichter. Mit dem vorherigen Hessischen Landboten hatte das revolutionäre Drama keinerlei Zusammenhang. Scharf trennt Büchner das Poetische vom Politischen. In seinem dichterischen Revolutionswerk findet sich keine Zeile Revolutionsliteratur. Danton, eine Folge von Szenen, kein übliches Bühnendrama, ist von Grabbes Napoleon allgemein in der Form beeinflußt; der Ausdruck, die Grundstimmung, die schwermütig schwärmerische lyrische Melodie ist Büchners ausschließliches Eigentum. Das Stück ruht auf dem gegebenen Gegensatz von Robespierre und Danton. In der großen Konventsszene stürmen die beiden Gegner zum Kampf, der Mann der kalten Tugend und der Mann der Leidenschaft. Wundervoll, lyrisch und zugleich stark charakteristisch ist die Schilderung der Umwelt der revolutionären Kreise. Tiefgeschaut ist der Charakter Dantons mit seiner Sehnsucht nach Ruhe, und der ungeheuren schlafenden Energie. Die Angst, die Erregung und doch zugleich die Lebensgleichgültigkeit der revolutionären Existenzen, das lyrische Träumen inmitten der blutigsten Ereignisse, das Philosophieren über das Rätsel des Lebens am Fuß der Guillotine wird von Büchner unübertrefflich geschildert. Mit grimmiger Lust mischt der junge Arzt und Naturforscher zynisch-erotische Züge in sein Werk. Weite Strecken seines Dramas hat er wörtlich den Reden in Thiers' Geschichte der Revolution entnommen und nur durch kurze Zwischensätze verbunden. Das Werk mußte wegen der Zensur anfangs in stark verstümmeltem Zustand erscheinen. Aufgeführt ward es erst 1902 auf der Berliner Volksbühne.

Ist Dantons Tod das berühmteste, aber nicht eigentlich das stärkste von Büchners Werken, so ist das Lustspiel Leonce und Lena das wenigst bekannte, aber das graziöseste und hellste von seinen Stücken. Es geht von Brentano und Tieck und den romantischen Lustspielen Shakespeares aus. Es ist das Hohelied

der Trägheit, ein Traum- und Märchenstück, von allem sanften Glanz der Biedermeierzeit umschwebt, eine Satire, ein Schemen und ein lyrisches Lied von der Schönheit des Nichtstuns. Im Sinn Friedrich Schlegels heißt es: „Wer arbeitet, ist ein subtiler Selbstmörder." Ganz unwirklich, sommernacht-traumhaft ist die Handlung. 1895 führte es Max Halbe das erstemal im Münchner intimen Theater auf.

Leonce, der Königssohn vom Reiche Popo, will sich die Braut nicht aufdrängen lassen, die der Vater ihm ausgesucht. In flaschengrünem Biedermeierfrack geht er mit seinem Diener Valerio ins Zauberland der Poesie. Auch Prinzessin Lena vom Reiche Pipi will nicht auf Befehl heiraten und flieht, den Brautkranz im Haar, begleitet von ihrer verständnisvoll drolligen Hofmeisterin. In der Natur, im Blütenland der Poesie lernen sich die jungen Leute lieben, ohne nach des anderen Namen und Herkunft zu fragen. Im Überschwang der Liebe will sich Leonce, der Schwärmer, töten, aber sein verständiger Diener hält ihn davon ab. Unwissend, wer sie sind, vollziehen Leonce und Lena am Hof die Heirat; sie sind die füreinander bestimmten Brautleute; nach Märchensitte tritt der König dem Sohn die Herrschaft ab und Zaubersonnen leuchten über dem romantisch verträumten Land.

Die Novellenskizze Lenz ist eine medizinisch genaue Analyse des Seelenzustandes des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz, wie sie der naturwissenschaftlich geschulte Blick Büchners ergründet hat. Lenz, der Jugendfreund Goethes aus Sturm und Drang, war 1777 zu Gast bei dem Pfarrer Oberlin in Waldersbach in den Vogesen. Dort, vor dem herben Naturhintergrund der Vogesen, trägt sich die Handlung zu. Das kleine Werk Büchners beginnt: „Am 20. ging Lenz durchs Gebirg." Dann folgt sein Ringen mit den rufenden Geistern der Natur, der furchtbare Aufschrei des Kranken: „Hören Sie denn nicht?" und endlich der geistige Zusammenbruch mit dem hoffnungslosen Ausklang: „So lebte er hin." Der Vater von Büchners Braut, der Pfarrer Jaeglé, führte Büchner den Stoff zu seiner Dichtung zu, den Bericht des Pfarrers Oberlin über das Schicksal von J. M. R. Lenz. Büchner hat diesen Bericht, der fast alles enthält, nur erweitert und ergänzt.

Die bürgerliche Tragödie Woyzek ist erst 1879 von Franzos herausgegeben worden. Angeblich hatte Franzos die 26 Szenen des Fragments mit buchstäblicher Treue wiedergegeben, und die fast unleserlichen Schriftzüge mit Hilfe von chemischen Mitteln wieder hergestellt. Es zeigte sich später, daß er nicht so sorgfältig gewesen war. Franzos hatte nicht bloß irrtümlich Wozzek statt Woyzek gelesen, sondern auch den Text oft willkürlich gestaltet, Stücke verschoben und durch eigene Zusätze verändert. Georg Witkowski hat zwei Fassungen festgestellt, eine ältere mit 29, eine jüngere mit 26 Szenen. Über Woyzek liegt eine schwere, drückende Luft. Es ist die erste soziale Tragödie des 19. Jahrhunderts, die das Leben der unteren Volksklassen mit ihrer Gedrücktheit und seelischen Dumpfheit geschildert hat. Anknüpfung sucht diese Dichtung mit ihrer impressionistischen Festhaltung der einzelnen Momente und Bilder bei Lenz und den Dichtern von Sturm und Drang. Die Handlung geht auf eine Begebenheit zurück, die sich 1821 zugetragen hat; im Jahr 1824 war der Kriminalfall des Johann Christian Woyzek in einer Schrift behandelt worden, die Büchner offenbar kannte.

Woyzek ist Soldat, ein armer, gutmütiger, gehetzter, scheuer Mensch. Alles, was nur denkbar ist, läßt er willenlos mit sich geschehen: die Vorgesetzten brutalisieren ihn, ein Arzt mißbraucht ihn als wissenschaftliches Versuchstier; er läßt alles über sich ergehen, zufrieden, wenn er für Weib und Kind ein paar Pfennige verdienen kann. Das Weib betrügt ihn. Er fühlt, wie dies Erlebnis sein Inneres

in Verwirrung bringt. Er ringt dumpf und verzweifelt mit den Geheimnissen der Welt und des Daseins. Ein Wort, zufällig gesprochen, bringt ihn aus dem Gleichgewicht. Im Halbdämmer geht er hin, im Gefühl eines schweren Müssens, und tötet das Weib.

Büchners Woyzek gehört zu den großen dramatischen Fragmenten, an denen unsere Literatur reich ist. Von Goethe sind Mahomet, Prometheus, Satyros und Elpenor zu nennen, von Schiller Demetrius, Warbeck, Die Malteser u. a., von Heinrich von Kleist Robert Guiskard, von Grillparzer Esther und Hannibal, von Grabbe Marius und Sulla, von Büchner Woyzek, von Hebbel Moloch und Demetrius, von Otto Ludwig zahllose Bruchstücke, darunter Die Torgauer Heide, Agnes Bernauer, Tiberius Gracchus; von Gerhart Hauptmann Das Hirtenlied u. a.

Das Stück ist reiner und poetisch schönster Naturalismus; es ist eins der frühesten Beispiele eines Umweltstückes. In tiefgründiger Weise wird das Handeln aus dem Sein abgeleitet. Kurze, abgerissene, stimmungschwere Szenen, gesättigt mit Grauen, huschen balladenhaft vorbei. Das Leben des vierten Standes tritt erstmalig in diesem Jahrhundert auf die Bühne.

Die unmittelbare Wirkung Büchners auf seine Zeit war gering. Dennoch gehört er neben Grabbe, Heine, Mörike und Annette zu den stärksten poetischen Begabungen der Generation. Seine Zeit kam erst später, als die Dichter um 1890 eine veränderte Stellung zum Leben eingenommen hatten, als sie kühle naturwissenschaftliche Beobachtung, soziales Mitleid und überschwengliches Gefühl zu einer Dichtung verbinden wollten. Da empfanden sie Büchner instinktmäßig als einen Wesensverwandten. Hermann Conradi, der Lyriker, zählte Büchner, Waiblinger und Lenz zu den geistigen Ahnen seiner Dichtung. Gerhart Hauptmanns Erstlingserzählung Der Apostel knüpfte an Büchners Novelle Lenz an; aus Woyzek erwuchs der Fuhrmann Henschel. Im Bann von Woyzek standen auch Max Halbe und Frank Wedekind; Eulenbergs Dichtungen, z. B. Der natürliche Vater, gehen vielfach in der Verbindung von Romantik und Antiromantik auf Leonce und Lena zurück. So spinnen sich geistige Fäden von diesem Frühgeschiedenen über die Jahrzehnte hinweg zu den Dichtern einer neuen Generation.

Bahnbrechende und führende Talente

Der geistige Virtuos: Heinrich Heine

„Seine Poesie ist ein Individuum, das nur einmal zu leben die Berechtigung hatte, keine Gattung, die immer neue Individuen zeugen soll. Sie hat ihre Bestimmung erfüllt, ein Fortleben derselben ist ein Überleben, und jeder Nachfolger war gleich anfangs zu viel."
Theodor Fechner 1835.

Ein neuer mächtiger Typ tritt in Heine hervor. Fünfzig Jahre und mehr nach seinem Tode beschäftigt er noch die Gemüter und regt sie zu erbittertem Meinungskampf an. Er war von allen führenden Talenten, die in seiner Generation hervorgetreten sind, eins der stärksten und eigentümlichsten. Heine ist auch für die heutige Betrachtung der Literatur der Mittelpunkt, der große Brennpunkt der Generation, und von ihm aus stellt sich erst das Bild der Entwicklung in seiner Breite und Mannigfaltigkeit dar. Heine ist nur aus seiner Abstammung, seinen Anlagen, aus seiner Umgebung und aus der Zeit, die ihn groß werden ließ, der Zeit der ins Politische sich wendenden Romantik, zu erfassen. Dann erst

sieht man, daß Heine etwas ganz Neues darstellt. Das Einzigartige der Erscheinung Heines liegt darin, daß vor ihm ein jüdischer Dichter von literarischer und kulturgeschichtlicher Bedeutung weder in Deutschland noch einem anderen Lande der Welt aufgetreten ist und daß in ihm die Jahrhunderte zurückgehaltene Ichlichkeit einer schonungslos versklavten Rasse in der Dichtung explodierte. Und zwar explodierte in Heines Dichtung nicht bloß der jahrhundertalte Druck vom Ghetto, sondern es trat etwas noch viel Größeres ein: Heine sprengte auch die jahrtausendalte Gebundenheit seines Volkes vom Dekalog und von den zahllosen einschnürenden Bestimmungen des Gesetzes. Das erklärt die oft abstoßende Heftigkeit und Maßlosigkeit seines Wesens. Heine durchbrach die starre Hülle des einseitigen jüdischen Spiritualismus und der Gesetzesvorschriften und ward in diesem Sinne für sein Volk geradezu ein Befreier von der Weltanschauung des Alten Testamentes. So steht Heine am Anfang einer neuen, das Jahrhundert durchdringenden Entwicklung. Das hebt ihn über allen Streit der Meinungen empor, das wird seine historische Bedeutung in der Weltliteratur ausmachen, auch wenn sich heute schon das Sterbliche von dem Unsterblichen seiner Werke für jeden Urteilsfähigen fühlbar zu scheiden beginnt.

Kindheit. Schon bei der Angabe des Geburtsjahres von Heine beginnt der Zweifel. Heine hat aus eigennützigen Gründen 1800 oder 1799 als das Jahr seiner Geburt angegeben; es ist jedoch so gut wie sicher, daß er 1797 geboren wurde. Sein Name lautete eigentlich Chajjim Harry Heine. Sein Großvater, ein lippischer Händler und Hofbankier, hatte sechs Söhne. Von ihnen war Samson (Siegmund) Heine des Dichters Vater (1764 bis 1828). Völlig mittellos kam dieser 1796 nach Düsseldorf; er war erst Armeelieferant, dann Schnittwarenhändler. Heines Vater war liebenswürdig, aber geistig ziemlich unbedeutend; eine grenzenlose Lebenslust erfüllte ihn, in seinem Gemüt war ständig Kirmes. Ihn hat Heine von allen Menschen vielleicht am meisten geliebt. Die Mutter Channe Peierche (Betty) van Geldern war die Tochter eines Arztes und von besserer Herkunft als der Gatte, geistig ihm weit überlegen, klug, aufgeklärt, praktisch und sehr energisch. Die dichterische Begabung hat Heine von seiner Mutter, die „Frohnatur" vom Vater geerbt. Heine war das älteste von vier Kindern. Er wurde jüdisch, aber nicht streng gesetzestreu erzogen. Nach kurzer Vorbereitung kam er in das alte Jesuitenlyzeum seiner Vaterstadt. Er genoß hier klassische Bildung, erwarb auch einige philosophische Kenntnisse, doch tauchten auch früh gottesleugnerische Gedanken in ihm auf. Seine Jugend zeigt ihn voll überspannter Fantasie. Die Erziehung im Elternhaus nahm auf geistige Anlagen keine Rücksicht; sie diente nur dem praktischen Nutzen. Dies erklärt auch den Gedanken, ihn in seiner Jugend katholischer Kleriker werden zu lassen. „Meine Mutter hatte damals die größte Angst, daß ich ein Dichter werden möchte; das wäre das Schlimmste, was ihr passieren könnte." So setzte sie alles daran, den Sinn für das Romantische und Fantastische in ihm zu ersticken. Das napoleonische Regiment hatte die alten Fesseln des Ghetto für das Rheinland bereits gesprengt, als das übrige Deutschland noch nicht daran dachte; Napoleon I. erschien dem jungen Heine mit Recht als großer sozialer Befreier. Die Kinderzeit Harrys ist vielfach in Dunkel gehüllt und von ihm selbst später spukhaft und romantisch ausgeschmückt worden.

Kaufmannszeit. Die praktische Mutter bestimmte Harry zum Kaufmann. Er trat 1814 oder 1815 in Frankfurt erst bei einem Bankherrn, dann bei einem Spezereihändler ein, erwies sich aber für den kaufmännischen Beruf als ganz unbrauchbar. Aber seelisch erhielt er in Frankfurt starke Eindrücke: er sah dort Ludwig Börne, der schon ein berühmter Schriftsteller war, und lernte das Ghetto kennen, das ihm, dem frei geborenen Rheinländer, bisher ganz unbekannt gewesen war und das er später im Rabbi von Bacharach geschildert hat.

Um Zucht zu lernen und ein ordentlicher Geschäftsmann zu werden, kam er 1816 auf zwei Jahre nach Hamburg in das Geschäft seines Onkels, des Millionärs Salomon Heine, und errichtete mit dessen Beihilfe 1818 ein Kommissionsgeschäft in Schnittwaren, das aber schon

1819 durch die eigene Schuld Heines fallierte. In die Hamburger Jahre 1816 bis 1819 fällt Heines wichtigste Jugendentwicklung. Die Liebe zu seiner Cousine Amalie, der Tochter des millionenschweren Salomon, ward von ihrer Seite nicht erwidert. Heine, sagt Goedeke, liebt es, die Sache so darzustellen, als habe Amalie ihm das gegebene Wort gebrochen, indem sie sich mit einem Christen verheiratete. Wieviel Wahrheit in diesem Liebesmärchen liegt, läßt sich kaum noch ermitteln, ist auch nicht der Untersuchung wert; ideell hat Heine das Verhältnis festgehalten und die gebrochene Treue der Geliebten als Grundmotiv in all seiner Jugendlyrik benutzt. Amalie war schön, bezaubernd, aber oberflächlich und berechnend; von der Liebe des armen Vetters wollte sie nichts wissen. „Sie trägt“, sagte er, „ein Herzchen wie einen kleinen Gletscher im Korsett.“ Ihr sind Heines Lieder von 1816 bis 1821 gewidmet. Zu ihrem Vater Salomon kam Heine zeitlebens in geldliche Abhängigkeit; Salomon hat auf Heines äußeres Leben wohl von allen Menschen den größten Einfluß gehabt. Er war bald knickrig, bald freigebig, aber völlig kunstfremd („Wenn mein Neffe was gelernt hätte“, sagte er später, „brauchte er keine Bücher zu schreiben“). Das Landhaus Salomons in Ottensen mit seinem Park und seinen Springbrunnen war die Wiege von Heines Buch der Lieder. Mancherlei Schmach ward ihm da von der Verwandtschaft angetan; die Affrontenburg, wie er das Landhaus des Onkels nannte, hat er noch 1856 in seinen letzten Lebenstagen gehaßt. Genialisch, sentimental, wüst verzerrt, tiefpessimistisch war die Stimmung dieser Hamburger Zeit. Die Eltern Heines, die inzwischen verarmt waren, hatten sich in das stille Lüneburg zurückgezogen. Fünf Lebensjahre Heines waren seit dem Abgang von der Schule verstrichen, ohne daß seine Zukunft gesichert war.

Studienzeit. Der großmütige Onkel gab dem Bildungsbedürftigen 1819 die Mittel, um die Rechte zu studieren. Harry ging zuerst nach Bonn, wo er Wilhelm Schlegel in Metrik, deutscher Literatur und Sprache hörte und von ihm gefördert wurde. 1820 begann er die Jugendtragödie Almansor. Heine bewegte sich in der rheinischen Universität durchaus in romantisch-altdeutscher Umgebung; er war ein Anhänger der christlich-nationalen freiheitlichen Bestrebungen. 1820 ging er nach Göttingen, wurde aber hier aus der Burschenschaft ausgestoßen, in die er kurz vorher eingetreten war.

1821 bezog er die Universität Berlin. Hier beginnt die zweite wichtige Epoche von Heines Entwicklung. Die Hegelsche Philosophie mit ihrer Dialektik gewinnt auf ihn Einfluß. Die Neigung zur Satire tritt stärker hervor. Nach 1821 entfremdet er sich dem Patriotismus. Fortan verspottet er in fast allen seinen Werken und Briefen die Teutschtümelei und Burschenschaft, verhöhnt den Turnvater Jahn und entwickelt sich mehr und mehr zu einem Kämpfer für die demokratische Sache. Gleichzeitig kam er in Berlin ganz im Gegensatz zu Bonn in streng jüdische, fast schon zionistische Kreise, die seine Anschauungen völlig wandeln. In den schöngeistigen Salons der Rahel Varnhagen und Elise von Hohenhausen, wo Chamisso, Hitzig, Wilibald Alexis und andere verkehrten, empfing Heine seine ersten dichterischen Weihen. — In Berlin entstanden oder wurden vollendet: Die Tragödien Almansor und Ratcliff, die Jungen Leiden und das Lyrische Intermezzo.

Von Berlin kehrte Heine 1824 wieder nach Göttingen zurück, unternahm im gleichen Jahr die berühmte Harzreise und besuchte Goethe, dem er vergebens durch Schmeichelei zu imponieren suchte (Goethe: „Womit beschäftigen Sie sich jetzt?“ Heine: „Mit einem Faust!“ Goethe: „Haben Sie weiter keine Geschäfte in Weimar, Herr Heine?“). Vorher lernte Heine bei einem Erholungsaufenthalt in Kuxhaven die Nordsee kennen. In Hamburg, bei seinem Oheim Salomon Heine, faßte er nun eine Neigung zu einer andern Tochter des Millionärs, Therese Heine, die eben erblüht war. Die Liebe zu ihr steigert sich von 1823 bis 1828. Sie ist die zweite Göttin seiner Jugendlyrik. Man kann an der Echtheit dieser Liebe nicht zweifeln, aber man muß doch auch sagen, daß die Rücksicht auf die unendlichen Reichtümer des Vaters dabei nicht ohne Einfluß war. Die jüdisch-nationalistische Periode endet 1824; es beginnt in Heines Wesen nun die Synthese von Judentum und Deutschtum, von Weltbürgertum und Deutschtum, die, wie sein ganzes Leben, nur ein Bruchstück bleibt, aber seinem Leben und Dichten das charakteristische Merkmal gibt.

Im Jahr 1825 trat Harry in Heiligenstadt zum Protestantismus über und nahm den Namen Heinrich Heine an. Aus nicht ganz klar erkenntlichen Gründen fälschte Heine sein Geburtsjahr. Der Übertritt hing mit religiösen Gründen entschieden nicht zusammen. Heine

gestand später selbst ein, daß er dem Christentum innerlich gänzlich ferngestanden habe und daß er nur um äußerer Vorteile willen übergetreten sei. Diese aber erlangte er nicht; und so erging er sich gleichzeitig mit dem Übertritt in heftigen Schmähungen auf die christliche Kirche. Er hatte nur, wie er grollend sagte, das Entreebillett zur europäischen Kulturwelt genommen. In Göttingen promovierte er gleichzeitig zum Doktor juris.

Wanderjahre. Es folgte ein Aufenthalt in Norderney 1825 und 1826, eine Reise nach England 1827, ein Aufenthalt in München, wo er Professor der deutschen Literatur werden wollte und Redakteur der Neuen Allgemeinen politischen Annalen Cottas war. Das Erscheinen des Buches der Lieder machte ihn berühmt. 1827 bereitet sich eine neue Wandlung vor; der düstere Pessimismus, der übertriebene Gefühlskult schwindet. Die Reisen bringen ihn in Berührung zu vielen Menschen; schon im zweiten Band der Reisebilder ist die gefühlsschwelgerische Stimmung überwunden; Gesellschaft, Staat, das wirkliche Leben spiegeln sich in seiner beweglichen Dichterseele. In übermütig glücklicher Stimmung tritt er 1828 von München aus eine Reise nach Genua und Lucca an. Die Nachricht vom Tode des Vaters trifft ihn unterwegs; er eilt nach Hause zur Mutter; mancherlei Unglück stellt sich gleichzeitig ein: die Münchner Professur erhält Maßmann — fortan verfolgt er Maßmann sowie den König Ludwig, den er erst umschmeichelt hatte, mit seinen Angriffen — und Therese Heine in Hamburg heiratet einen anderen. So ist ihm auch diese Aussicht, sein Glück zu machen, entschwunden. Er verbringt einsame Wochen in Norderney und Wandsbeck. In philosophischer Beziehung nähert sich Heine jetzt dem Sensualismus: Die Menschen erscheinen ihm als schönheitsdurstige harmonisch heitere Hellenen oder als vergeistigungssüchtige verquälte Nazarener; er selbst bezeichnet sich als lebensfreudigen Hellenen. 1829 in den Bädern von Lucca unternimmt er den Kampf gegen Platen. Der Angreifer war Platen im Romantischen Ödipus gewesen, das läßt sich nicht leugnen. Das Goethesche Wort: „Platen ärgert Heine und Heine Platen und jeder sucht den andern schlecht zu machen", bezeichnet treffend den Sachverhalt. Der maßlose Angriff schadete Heine selbst am meisten und kostete ihm auch die Freundschaft seines treuesten uneigennützigsten Freundes Moser.

Der Ausbruch der Julirevolution begeisterte Heine derart, daß er mit zuckenden Lippen ausrief: „Ich bin der Sohn der Revolution ... Blumen! Blumen! ich will mein Haupt bekränzen zum Todeskampf. Und auch die Leier, reicht mir die Leier, damit ich ein Schlachtlied singe." Gleichzeitig war er aber auch bereit, zu „transagieren" und rechnete auf den Eintritt in preußische, ja in östreichische Dienste unter Metternich, dem Todfeind der Freiheit. Diese Pläne scheiterten; 1831 ging Heine nach Paris. Er liebte es, die Sache so darzustellen, als ob er sich fluchtartig nach Frankreich habe retten müssen, aber selbst sein treuester und kenntnisreichster Biograph G. Karpeles gesteht ein: „Die Frage, ob Heine aus seinem Vaterlande scheiden mußte, weil er Behelligung von der preußischen Polizei zu fürchten hatte, erheischt als Antwort ein unbedingtes Nein." Heine jammerte, daß er ein Verbannter sei und als politischer Märtyrer die „harten Treppen des Exils" zu treten habe; in Wahrheit amüsierte er sich in den Häusern Rothschild, Hiller und Schlesinger in Paris sehr gut. Die Werke der Zeit bis 1831 sind: Die Lieder der Heimkehr, Die Harzreise, Die Nordseebilder, der Neue Frühling in den Neuen Gedichten, vier Bände Reisebilder und Der Rabbi von Bacharach.

Die Pariser Jahre bis zur Erkrankung. In Paris fühlte sich Heine sehr wohl. Fern von jeder Gefahr kämpfte er für die Freiheit. Er sprach zwar noch von den feuchtkalten Tagen und den langen schwarzen Nächten der Fremde, tatsächlich schwamm er aber im süßesten Gesellschaftsleben. Zu Börne, der ebenfalls in Paris lebte, kam Heine in ein gespanntes, schließlich in ein feindseliges Verhältnis. Mit hervorragenden französischen Schriftstellern und deutschen Besuchern unterhielt er lebhaften Verkehr. Er schrieb von Paris aus zahlreiche Zeitungsartikel für die Allgemeine Zeitung, die später gesammelt erschienen (Französische Zustände, Salon, Lutetia). 1834 verband sich Heine mit einer schönen, aber gänzlich ungebildeten Französin, Mathilde Mirat, der unehelichen Tochter eines vornehmen Mannes, einer vergnügungssüchtigen Putzmacherin, die so ungebildet war, daß sie die Schriften ihres Mannes weder gelesen hatte, noch sie hätte verstehen können. Aber Heine hing an Mathilden, die er die Verbringerin zu nennen pflegte, mit größter Liebe und wurde auch von Mathilde wiedergeliebt. Doch ist zu bedenken, daß Heine, dieser verfeinerte Liebessänger, der die sentimental verschmachteten Beziehungen zu Amalie und Therese bis zum Überdruß in Liedern

gepriesen, in Paris mit Ausnahme der allerletzten Zeit (Mouche) der Frauenliebe nur in stark sinnlicher Weise teilhaftig wurde. Es ist wohl rührend, wie Heine, der grausame Spötter, über Mathilde nie ein Wort des Hohnes hat, obgleich kein Zweifel ist, daß er sich in seiner Ehe geistig ganz vereinsamt vorkam.

Im allgemeinen beginnt sich schon nach 1836 der Lebensstern Heines zu neigen. Er ist nicht mehr der frohe Hellene, der er sein möchte. Es zeigt sich ein Konflikt von Meinungen und Empfindungen. „Ich trage einen Rosenkranz auf dem Kopf und den Schmerz in meinem Herzen.“ Dazu kamen Geldverlegenheiten.

Heinrich Heines Einnahmen von seinem Verleger Campe in Hamburg reichten für ihn nicht hin. Von seinem Onkel Salomon bezog Heine ein Jahrgehalt von 4800 Franken; 1836 bewarb er sich auch um eine Staatspension aus Geheimmitteln der französischen Regierung, trotzdem er kurz vorher geschworen hatte, daß er nie einen Sou nehmen wolle. Zu gleicher Zeit hatte er sich durch ein Schreiben an den Minister Werther der preußischen Regierung als Herausgeber einer großen Zeitung zur Verfügung gestellt. Wie in München 1828 war Heine auch hier, wenn es sich um seinen Vorteil handelte, ein Abtrünniger der freiheitlichen Sache. Die französische Pension bezog Heine vom Ministerium des Auswärtigen bis 1848, teils für das, was er schrieb, teils für das, was er *nicht* schrieb. Dienste sind von Heine nicht gefordert worden, aber stillschweigend hat er sie, wie Karpeles zugibt, geleistet. In Fehde geriet er mit Menzel (der von Preußen auch heimlich besoldet wurde), mit Börnes Anhängern u. a. Schließlich war er mit allen Parteien zerfallen. 1843 und 1844 reiste er nach Deutschland, um nach zwölfjähriger Abwesenheit Mutter und Schwester in Hamburg zu besuchen. In Hamburg entwarf er Deutschland, ein Wintermärchen. Nach dessen Veröffentlichung und dessen Angriffen auf Preußen ward aus Heines freiwilliger Verbannung eine wirkliche. Im Jahr 1844 war der Onkel Salomon in Hamburg gestorben, ohne Heines Pension letztwillig zu sichern. Er hatte dem Dichter nur 8000 Franks vermacht. Den Stolz eines geistigen Kämpfers, wirtschaftlich auf eigenen Füßen zu stehen, hat Heine niemals besessen; er konnte ohne Pensionen nicht leben. Der „Familienverrat“ setzte Heine in höchste Erregung. Salomons Erbe Karl Heine, ein Mann von 30 Millionen, verweigerte ihm zwei Jahre lang die Zahlung der Pension. In dieser Zeit traf den Dichter, der von Jugend auf schwer neurasthenisch war, eine Lähmung. Mit beispielloser Wut und nach Anwendung der schlimmsten schriftstellerischen Erpressungen setzte er von Karl Heine die Weiterzahlung durch, verpflichtete sich aber gleichzeitig, die Stellen seiner Memoiren, die von seinen Verwandten handeln, deren Zensur zu unterbreiten.

Die Jahre der Krankheit. Im Jahr 1848 konnte Heine das letzte Mal ausgehen. Er schleppte sich, wie er erzählt, angeblich zum letztenmal zu dem Standbild der Venus von Milo. Dort brach er weinend zusammen. Die Lähmung des Körpers, der Kinnladen, das Erlöschen des Augenlichtes, das Absterben der unteren Gliedmaßen waren die Zeichen eines furchtbaren Rückenmarkleidens. Mathilde pflegte ihren Gatten treulich. Viele Jahre mußte Heine in der Rue d'Amsterdam in der Matratzengruft liegen. Bewunderungswürdig, wennschon mit starkem Bedürfnis nach Pose, ertrug er seine quälenden Leiden. Die Widerstandskraft und Beweglichkeit, die Feinheit und Schärfe seines Geistes, die er auch während der Krankheit behauptete, waren erstaunlich. Im Jahr 1849 ist eine religiöse Reaktion in ihm eingetreten. „Hören Sie da eine große Wahrheit“, sagte er zu Alfred Meißner, „wo die Gesundheit aufhört, wo das Geld aufhört, wo der gesunde Menschenverstand aufhört, dort überall fängt das Christentum an.“ „Ich bin nicht mehr der freieste Deutsche nach Goethe, wie mich Ruge in gesünderen Tagen genannt hat; ich bin nicht mehr der große Heide Nummer Zwei ... ich bin kein lebensfreudiger, etwas wohlbeleibter Hellene mehr, der auf trübselige Nazarener herablächelte — ich bin jetzt nur ein armer todkranker Jude, ein abgezehrtes Bild des Jammers, ein unglücklicher Mensch!“ In seinem Testament 1851 schrieb er: „Seit vier Jahren habe ich allem philosophischem Stolze entsagt und bin zu religiösen Ideen und Gefühlen zurückgekehrt; ich sterbe im Glauben an einen einzigen Gott ... Ich bedauere, in meinen Schriften bisweilen von heiligen Dingen ohne die ihnen schuldige Ehrfurcht gesprochen zu haben, aber ich wurde mehr durch den Geist meines Zeitalters als durch meine eigenen Neigungen fortgerissen.“ Aber durch alle Trübsal brach seine alte, nichts schonende Spottlust immer von neuem durch. Ein Jahr vorher hatte er der Mutter von der „Abgeschmackt-

heit" seiner Bekehrung gesprochen. Hebbel hatte ihn 1843, der junge Lassalle 1845 besucht, von anderen Besuchern aus Deutschland seien Stahr, Fanny Lewald, Moritz Hartmann, Laube und Alfred Meißner genannt. Von 1849 bis 1850 war Karl Hillebrand Heines literarischer Sekretär. Ihm diktierte er, da er keinen Brief mehr allein schreiben konnte, einen Teil des Romanzero. Wiederholt mußte Heine in den letzten Jahren seine Wohnung wechseln. Nur mit Morphium vermochte er seine furchtbaren Schmerzen zu lindern. „Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser, freilich — das Beste wäre nie geboren sein." Er kennt die „schwarze Frau", die an sein Lager getreten: „Sie küßte mich lahm, sie küßte mich krank — Sie küßte mir blind die Augen — Das Mark aus meinem Rückgrat trank — Ihr Mund mit wildem Saugen." In den letzten Monaten war in seiner Nähe eine junge Deutsche Camilla Selden, die Mouche seiner letzten Lieder. Sie hieß eigentlich Elise von Krienitz, war in Prag geboren, hatte in Paris mancherlei Abenteuer erlitten und war 1855 an Heines Krankenbett gekommen. Ihre Schönheit und Jugend umleuchteten seine letzten Tage. 1856 starb Heine. „Dieu me pardonnera, car c'est son métier." Auf dem Montmartre in Paris fand er seine letzte Ruhestätte.

Werke aus Heines erster Periode 1817 bis 1831

Die jungen Leiden, entstanden 1817 bis 1821. Die Grenadiere (Nach Frankreich zogen zwei Grenadier'), Belsazer (Die Mitternacht zog näher schon).

Lyrisches Intermezzo 1822 bis 1823. Im wunderschönen Monat Mai. Auf Flügeln des Gesanges. Die Lotosblume. Ich grolle nicht und wenn das Herz auch bricht. Ein Fichtenbaum steht einsam. Vergiftet sind meine Lieder. Es fällt ein Stern herunter.

Zwei dramatische Gedichte: Almansor und Ratcliff 1823.

Die Heimkehr 1823 bis 1824, veröffentlicht 1826. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten. Mein Herz, mein Herz ist traurig. Das Meer erglänzte weit hinaus. Wir saßen am Fischerhause. Der Wind zieht seine Hosen an. Du bist wie eine Blume. Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich. Du hast Diamanten und Perlen. Sie liebten sich beide, doch keiner. Wie der Mond sich leuchtend dränget. Die Wallfahrt nach Kevlaar. Mein Kind, wir waren Kinder. Nacht liegt auf den fremden Wegen. Der Tod, das ist die kühle Nacht.

Der Rabbi von Bacharach (Bruchstück einer Novelle in drei Kapiteln) 1824 ff.

Die Nordsee, entstanden 1825 bis 1826. Darin die Gedichte: Abenddämmerung. Sonnenuntergang. Sturm. Gewitter. Seegespenst (Ich aber lag am Rande des Schiffes). Fragen (Am wüsten, nächtlichen Meer), Die Götter Griechenlands.

Buch der Lieder, veröffentlicht 1827, enthält die meisten der bisher genannten Gedichte.

Reisebilder Band 1: Die Harzreise 1826. Band 2: Die Nordsee, Das Buch Legrand 1827. Band 3: Reise von München nach Genua, Die Bäder von Lucca 1830. Band 4: Die Stadt Lucca, Englische Fragmente 1831.

Aus Heines zweiter Periode 1831 bis 1841

Französische Zustände 1833. — Der Salon 1835 bis 1840 (I. Französische Maler. Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski. II. Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland (gleichzeitig französisch erschienen: De l'Allemagne). III. Florentinische Nächte. Elementargeister. IV. Über die französische Bühne). — Die Romantische Schule 1833 bis 1835. — Über Börne 1840.

Aus Heines dritter Periode 1841 bis 1856

Zwei kleine satirische Epen: Atta Troll, ein Sommernachtstraum, entstanden 1841 bis 1842, zuerst veröffentlicht 1843. Deutschland, ein Wintermärchen 1844.

Neue Gedichte 1844, enthalten die nach 1829 entstandenen Gedichte, bestehend aus vier Teilen: Neuer Frühling, Verschiedene, Romanzen und Zeitgedichte. Darin: Im Walde sprießt und grünt es. Leise zieht durch mein Gemüt. Die schlanke Wasserlilie. Wie des Mondes Abbild zittert. Sterne mit den goldnen Füßchen. Es war ein alter König. Es ragt ins Meer der Runenstein. Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht. Entflieh mit mir und sei mein Weib. Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff. Das Fräulein stand am Meere. Frühlingsfeier. Tannhäuser. Ritter Olaf. Die schlesischen Weber. Nachtgedanken (Denk ich an Deutschland in der Nacht).

Romanzero 1851, bestehend aus drei Büchern: Historien (Schelm von Bergen, Schlachtfeld bei Hastings, Zwei Ritter, Der Asra, Der Dichter Firdusi), Lamentationen (Altes Lied; Waldeinsamkeit; Spanische Atriden, die 20 Lazaruslieder) und die Hebräischen Melodien (Die Disputation).

Vermischte Schriften 1854. Darin: Götter im Exil; Lutetia (Berichte über Politik, Kunst, Volksleben).

Geständnisse, geschrieben 1854. Memoiren, geschrieben 1855 bis 1856. Bis auf ein Bruchstück, das 1884 veröffentlicht wurde, sind die Denkwürdigkeiten verloren gegangen; sie sind wahrscheinlich von den Verwandten vernichtet worden.

Nachlaß, veröffentlicht 1869 (Die Lieder an die Mouche; Nachtrag zum Lazarus; Das Sklavenschiff; Bimini).

Briefe, gesammelt von Gustav Karpeles.

Die Anfänge Heines

Die Frühlyrik Heines. In ihrer Überfülle ist sie uns heute unerträglich. Nur in einzelnen Proben kann sie noch zu uns sprechen. Im ganzen genossen, widersteht diese Lyrik mit ihrem Flitter, ihren Rosen und Zypressen unserem Gefühl; ein Gedicht wird von dem anderen aufgehoben; eine Elegie, eine Verzweiflung, eine feuchte Sentimentalität, eine Leichenfantasie von der anderen verdrängt. Diese virtuose Bespiegelung des eigenen Ich, dieses poetische Gemütslazarett ist heute Vergangenheit. Nur die echten Lieder, zumal in der musikalischen Einkleidung Schuberts und Schumanns, die Balladen und die Sonette an die Mutter werden bleiben, so lange es deutsche Dichtung gibt.

Die Jugendgedichte von 1817 bis 1824 haben zum Hauptgegenstand unglückliche Liebe, ein Thema, das in ihnen bis zum Überdruß behandelt wird. Die erste Gruppe von diesen Gedichten Die jungen Leiden sprechen von düsterer Entsagung und Verzweiflung, sie zeigen die Selbstpeinigung des Dichters mit gräßlichen Bildern. Diese Gedichte sind noch völlig unreif, voll spielerischer Eitelkeit und gemachtem Schmerz. Der bleiche Heinrich kommt sich nach Art junger Leute, die noch wenig Erfahrung haben, in seinen romantischen Posen sehr interessant vor.

Nicht so gemacht und geziert wie die jungen Leiden ist das Lyrische Intermezzo, so genannt, weil es zwischen den Tragödien Almansor und Ratcliff steht, mit denen es zusammen 1823 erschien. Das lyrische Intermezzo wendet sich an dieselbe Geliebte (Amalie Heine), wie die Lieder der jungen Leiden. Die Liebe zu der hartherzigen Geliebten wird innerlicher aufgefaßt, aus den Gedichten spricht mehr Erlebtes; dafür aber sind diesmal bereits Lieder der niederen Minne eingemischt, teils aus eitler Originalitätssucht, teils aus Berechnung, um den Gegensatz zu den idealistischen Liebesliedern fühlbar zu machen.

Die Gedichte der Heimkehr sind zum Teil Heines zweiter Liebe, Therese Heine, gewidmet. Sie zeigen den Dichter auf der Höhe; sein poetisches Vermögen ist gestiegen, seine Stoffe sind mannigfaltiger geworden, aber auch in anderer Hinsicht hat sich Heines Eigenart weiter entwickelt: mehr noch als im lyrischen Intermezzo sucht er hier mit zersetzendem Spott das aufzulösen, was er soeben süß und überschwenglich besungen hat. Heine schafft sich jetzt eine virtuose Manier, die ihm alles und jedes zu behandeln gestattet; er ist mit Absicht salopp im Versbau, macht die Natur fortgesetzt zum Spiegelbild seines mehr oder minder kleinen Leids: die Rosen müssen blaß, die Veilchen stumm werden, die Lerchen müssen

trübe singen, die Sterne müssen trauern, wenn er eine unglückliche Neigung hat; der Dichter äußert seinen Schmerz, indem er weiß, daß er Aufsehen damit macht, seine Tränenbäche strömen, aber er rührt uns nicht, „denn wir wissen, daß er mit den Tränen nur seine Nelkenbeete begießt"; er versäumt auch im schmerzlichsten Liebeslied nicht, sich interessant aufzuputzen, er bevorzugt neben überzarten romantischen Vergleichungen auch fürchterliche, ekelerregende Leichen- und Kirchhofsfantasien; er zieht in die Gedichte die modernste gesellschaftliche Konvenienz; er überrascht durch Witze, durch schlagende virtuose Wendungen und absichtlich banale Fremdworte, er will möglichst natürlich sein und gibt doch nur das gezierte Abbild der Natur.

Jedenfalls so viel steht fest: ein Märtyrer der Liebe war Heine nie; er war ein Genußmensch, der sich bald auch anderwärts zu trösten wußte: „Himmlisch war's, wenn ich bezwang — Meine sündige Begier — Aber wenn's mir nicht gelang — Hatt' ich doch ein groß Pläsier."

Bei der Beurteilung der Frühlyrik Heines darf man indessen nicht die ganze reiche Produktion in eine einzige Schublade werfen. Es ist n i c h t wahr, daß all seine Schmerzen in diesen frühen Liedern nur Spiel des Witzes, nur Lüge, Pose und Selbstverherrlichung sind. Echtes Gefühl kann Heine nicht abgesprochen werden, und auch das Talent, es künstlerisch austönen zu lassen und in wenig Worten eine poetische Stimmung hervorzurufen, ist bewunderungswürdig, aber es fehlt die selbstvergessene Innigkeit, die edle Keuschheit des Empfindens, und unendlich viel bleibt äußerlich; bei Heine muß man sich hüten, alles, was er scheinbar ernst sagt, auch immer ernst zu nehmen; bei Heine ist infolge seiner koketten und virtuosen Manier das Gemachte, Falsche und Unbedeutende schwerer zu erkennen und daher gefährlicher, als bei anderen echteren und ehrlicheren Dichtern. Worauf es ihm ankommt, ist der Effekt, d. h. die möglichst brillante Wirkung ohne eine, der Prüfung standhaltende, wirklich starke Ursache. Wenn ihm der schnöde Witz, das absichtliche Zerreißen einer künstlich erst hervorgerufenen Stimmung, die salopp hingleitende Sprache dazu dient, diesen Effekt zu erzielen, so erkennt man ja leicht, daß hier der berechnende Verstand und nicht die schöpferische Kraft, nicht die lebenwebende Fantasie tätig gewesen sind. Schwer aber ist der berechnende Scharfsinn, die Virtuosenart seiner Poesie dort zu erkennen, wo sich der Dichter der Einfachheit und holden Einfalt zu betörender Wirkung bedient. Auch hier aber läßt sich nachweisen, wie Heine erst aus des Knaben Wunderhorn, aus Goethe, dann aber namentlich aus Eichendorff, Brentano und Wilhelm Müller, auch aus Tieck (in der Nordsee) und aus Uhland (in den Balladen) die Elemente angelernt hat, die er nun zu neuen Wirkungen zu verbinden sucht. Er dankte der deutschen Romantik, deren Vertreter er haßte, künstlerisch sehr viel, aber darin war er wieder eigenartig, daß er die alten, lieben, schlichten Klänge der deutschen Volkslieder und der goetheschen Lieder rücksichtslos mit modernem konventionellen Wesen, mit gesellschaftlichem Spotte, mit politischen und persönlichen Anspielungen durchsetzt, und so der virtuose Dichter einer Übergangsperiode wird. Heine war als Lyriker lange, allzu lange das Entzücken der zu eigenem natürlichen Empfinden unfähigen Halbtalente, kalter Seelen und unreifer oder überreifer Jugend. In der Gegenwart kann und darf uns der Lyriker dieser Frühzeit kein

Führer mehr sein. Nur einige der besten Gedichte werden von ihm fortleben und erst mit der deutschen Literatur vergehen, sonst aber ist Heine ganz in geschichtliche Ferne zu rücken.

Die meisten Leser freilich kennen Heine nur aus dem Buch der Lieder 1827. Dazu kommt noch etwas aus den Reisebildern und Deutschland, ein Wintermärchen. Doch gibt das nur ein höchst unvollkommenes Bild. Kennen muß man vor allem die Lieder der Nordsee, Romanzero, Atta Troll, die Zeitgedichte, die Romantische Schule, die Götter im Exil, Geständnisse und die Memoiren.

Versuche in Roman und Drama

Es ist vielleicht der charakteristischste Zug in Heines Frühzeit, daß er neben seinen lyrischen Gedichten sofort auch Versuche in Drama und Roman macht. Beide Versuche scheitern. Nach diesem Anlauf läßt er die großen Formen der Dichtung beiseite. Er war kein schöpferischer Genius, dem große Werke gelingen. Almansor 1820 ist eine sentimentale maurische Liebestragödie, die 1823 in Braunschweig eine Aufführung erlebte und durchfiel. Dramatisch wirksamer, doch ganz in Schicksalsdramatik getaucht, ist die kleine schottische Tragödie William Ratcliff. Weitaus höher ist der Rabbi von Bacharach zu stellen, eine stark und feierlich fließende Erzählung von dunklem Kolorit, die Züge von Walter Scott und Achim von Arnim zeigt. Das Schönste ist die Schilderung des Passahfestes im ersten Kapitel, wo der Rabbi plötzlich die eingeschmuggelte blutige Kindesleiche erblickt und mit seiner Gattin flieht, um der Judenverfolgung zu entgehen. Daß Heine das Bruchstück wirklich vollendet habe und daß die Fortsetzung bei einem Brande in Hamburg vernichtet worden sei, ist gänzlich unglaubhaft.

Die Zeit der Prosa

Die Reisebilder 1826 bis 1831 sind in zweifacher Hinsicht bedeutsam: einmal eröffnen sie die Reihe der zahlreichen Reiseschilderungen der Zeit, sodann aber, und zwar vornehmlich, sind sie die kecke Einleitungsschrift zu der neuen Dichtung der jungen Generation überhaupt. Hier tritt Heine völlig aus der erdentrückten Welt der Romantiker heraus und auf den Boden der Wirklichkeit herüber. Zum ersten Male wird das politische, religiöse, geistige und gesellschaftliche Leben der Gegenwart in Schilderungen, Bildern und Erzählungen ohne die mindeste Zurückhaltung dargestellt. Nur verschwindend kleine Teile der Reisebilder sind wirklich poetisch durchgeführt. Alles ist skizzenhaft und feuilletonistisch; ein durchgehender Plan fehlt. Zeitschilderungen wechseln mit Satire und Pathos; das Einheitliche ist der Geist der Freiheit. Für uns sind die Reisebilder heute fast ganz verblüht; sie sind von einer Geschraubtheit, Überheblichkeit, komödiantischen Ziererei und Unwahrheit, daß sie nur sehr schwer heute noch Leser finden; die Bedeutung für ihre Zeit lag in der scharfen Befehdung des Stillstandes in staatlicher, kirchlicher und sozialer Beziehung und in dem eigenartigen, persönlich gehaltenen Stil.

In den Reisebildern werden Poesie und Prosa durcheinander gemischt zu jener Zwittergattung des Feuilletons, die bald so mächtig werden und auch in

die Literatur übergreifen sollte. Ein Feuilleton ist eine persönlich gefärbte, für den Tag bestimmte Plauderei; ein Feuilleton ist der Gegensatz sowohl zur echten, rechten Poesie wie zur echten, rechten Prosa, indem es diesen beiden um die wirkliche Sache, dem Feuilleton vor allem um die Persönlichkeit des Schreibers und um die blendende Form zu tun ist. Von allen Dingen zwischen Himmel und Erde spricht der Feuilletonist. Er will den Schein der Dinge geben, nie die Dinge selbst. Von 1830 bis 1840 war die Zeit, da das Feuilleton selbstherrlich zu werden drohte, und dem geistreichen, mit der Kunst und dem Leben spielenden Feuilletonisten alles zu tun und zu sagen erlaubt schien. Strengere Verantwortungspflicht hat hier allmählich gesiegt, doch laufen von Heines Schreibart leicht erkennbare Fäden bis zu Harden, Kerr und anderen heutigen Tagesschriftstellern.

Die einzelnen Teile der Reisebilder. Die Harzreise ist, obwohl der beste Abschnitt der Reisebilder überhaupt, in einem frivol romantisierenden Stil geschrieben. Sie schildert eine Fußreise des Dichters durch den Oberharz. Der Charakter des Werkes soll poetisch sein; gelungen sind nur einzelne Abschnitte. Die Harzreise ist das jugendliche Stimmen, das Probieren der Instrumente zu einem großen neuen Konzert; die Stimmen gehen durcheinander; der Kapellmeister fehlt; neben kecken Passagen und Bruchstücken von schwermut- und wohllautsatten Melodien viel Spritzer, viel bloße Instrumentalwitze.

Das zweite Reisebild Die Nordsee ist kühler, nüchterner, politischer, aber auch viel zerfahrener und haltloser als das erste. Der Kapellmeister ist da; es wird eine richtige Musik gemacht; aber er hat eine lockere Hand, und über Goethe, hannöverschen Adelsstolz, Napoleon und Walter Scott rollt das Capriccio von Persönlichem virtuosenhaft ins Allgemeine und Universelle.

Das Buch Legrand (so heißt ein schnauzbärtiger französischer Tambour, der im Elternhaus in Düsseldorf einquartiert worden und Heines Freund geworden ist), besteht aus einer unorganischen Anhäufung der verschiedensten Sachen; im Mittelpunkt steht die Verherrlichung Napoleons des Ersten. Es ist gleichzeitig eine Selbstverspottung und eine Selbstverherrlichung des Dichters, in der Geschichte der Journalistik wichtig als das erste große Muster eines Feuilletons, worin sich der Autor zum Leser in direkten Bezug setzt; das Gespräch mit Madame, der gnädigen Frau, ist fortan eine literarische Schablone geworden.

Der dritte Band schildert die Reise nach Genua und die Bäder von Lucca, der vierte die Stadt Lucca. Im dritten Band unternimmt Heine den freilich vergeblichen Versuch, etwas Größeres zu schaffen und Menschen zu gestalten, statt bloß Skizzen zu bieten. Die Bäder von Lucca zeigen Ansätze zu novellistischer Ausmalung der Erlebnisse. Gumpel und Hyazinth sind die beiden einzigen ausgeführten Gestalten der Heineschen Dichtung.

Die Stadt Lucca zeigt wieder das Zurücktreten der Reiseschilderung und das Übergewicht der Reflexion. Die Englischen Fragmente stehen, was Lebensdarstellung und politischen Verstand betrifft, an erster Stelle unter den Reisebildern.

Die Werke der zweiten Periode. Die Jahre von 1831 bis 1841, die Heine gern verschönernd Jahre des Exils nannte, in denen er sich nach deutschen Gefängnissen, deutschen Kerkermauern, deutscher Kerkerluft zu sehnen vorgab, während er in Wirklichkeit ruhig in Paris blieb, umfassen nur Werke journalistischer, nicht dichterischer Art. „Die Zeit der Gedichte ist überhaupt bei mir zu Ende, ich kann wahrhaftig kein gutes Gedicht mehr machen.“ Doch so stand es nicht. Auch in der Zeit der prosaischen Schriften blieb er Dichter. Heine kam nach Paris, von den freiheitlichen Gedanken der Revolution erfüllt. Börne und die Seinen glaubten, Heine werde ein revolutionäres Parteihaupt, ein Demagoge, ein Vorkämpfer des republikanischen Gedankens werden. Das wollte er

nicht. Sein Ich war und blieb ästhetisch. Er trieb Propaganda, aber nur unter geistigen Königen. Er war außerstande, in Volksversammlungen Tabaksqualm zu atmen und Proletariern und Umstürzlern die Hand zu schütteln. Heine war stark gegen alle demokratische Gleichmacherei. Die neue Weltanschauung des Saint-Simonismus (siehe S. 288) überglänzt für längere Zeit die früher schwankende Weltanschauung Heines. Später wurde er am Saint-Simonismus irre und sagte sich von ihm los.

Die Schriften dieser Zeit sind im Werte sehr ungleich. Die französischen Zustände sind ein politisches Buch, doch ohne große politische Fernblicke; das Buch über die Philosophie in Deutschland, das Zentralwerk unter den Schriften des Salons, ist der Ausbreitung deutscher Ideen in Frankreich gewidmet; in den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski, einer Nachgeburt der Zeit der Reisebilder, findet sich die Geschichte vom fliegenden Holländer, die fast ganz in Richard Wagners Operndichtung wiederkehrt, in den Elementargeistern steht die Geschichte vom Tannhäuser; die Romantische Schule ist die Auseinandersetzung eines dichterischen Geistes mit der Romantik, zuverlässige Kenntnis von der Romantik erhält man allerdings nicht, aber das Urteil ist gemäßigt; tief steht der Schwabenspiegel, der von Gehässigkeiten strotzt; das Buch über Börne ist geistreich, aber ein Buch der Feindschaft.

Heine hat namentlich im Jahrzehnt von 1831 bis 1841 fraglos eine große Vermittlerrolle im geistigen Leben Deutschlands und Frankreichs gespielt; er wollte einerseits den Deutschen französische Eigenart näher bringen, andererseits die Franzosen mit deutschem Wesen vertraut machen.

Neues dichterisches Schaffen

Werke der dritten Periode. Von 1841 bis 1856 wendete sich Heine, vielseitig und lebensprühend wie kaum ein zweiter seiner Zeitgenossen, wiederum der Dichtung zu. Er war in dieser Zeit von den politischen Dichtern, die nach 1840 in Deutschland zahlreich hervortraten, offenbar beeinflußt. Dies Geschlecht von politischen Dichtern (Herwegh, Dingelstedt, Prutz u. a.) hatte er selbst großgezogen; freisinnige, zersetzende Gedanken hatte er selbst hervorragend in die Poesie bringen helfen. Von Byron, Chateaubriand, Victor Hugo u. a. war in die Dichtung die Vorliebe für die fremdländischen Kulturen des Orients, Spaniens, Amerikas, Nordafrikas gekommen. Heine ergreift mit erstaunlicher Geistesgewandtheit diese Ideen und Stoffe. Er schrieb zunächst 1841 bis 1842 Atta Troll. Es ist ein Gedicht, das sich gegen die in Deutschland den Ton angebenden politischen Dichter wendet, gegen Hoffmann von Fallersleben, Herwegh, Freiligrath, Dingelstedt, die wegen ihrer politischen Gedichte verspottet werden, obschon Heine selbst, wie schon erwähnt, in Gedichten dieser Art vorbildlich gewesen war und sich bald von neuem darin versuchte. Das Epos ist in seinen romantischen Teilen wirklich das „letzte freie Waldlied der Romantik" und Heines schönstes Gedicht (S. 377).

Das folgende Werk, die Neuen Gedichte 1844 (1838 geplant, aber nicht veröffentlicht) war reicher an warm empfundener Poesie als das Buch der Lieder. Der Künstler Heine ist darin nicht zu verkennen; eine ganze Reihe dieser Gedichte zählt zu den Schätzen unserer Lyrik, und eine Ungerechtigkeit würde es bedeuten, auch in ihnen nur Mache, Verstellung und Verlogenheit zu erblicken. Zum erstenmal erschienen hier in geschlossener Sammlung die Zeitgedichte.

Die Liedergruppen an „Verschiedene" (Katharina, Diana, Clarisse, Seraphine, Kitty, Friederike) sind Gelegenheitsgedichte, die nicht an bestimmte Personen gerichtet sind, sondern zu ganz verschiedenen Zeiten und zu verschiedenen Anlässen entstanden sind. Der älteste (Friederike) ist 1824 gedichtet worden, Kitty 1834, die späteren Zyklen sind stark überarbeitet und erweitert worden. Die Gedichtzyklen an Verschiedene zeigen mehr als alles andere die innere Zerrissenheit Heines.

Deutschland, ein Wintermärchen, entstand infolge einer Reise Heines 1843. Es enthält: Abschied von Paris, Zollrevision an der Grenze, Ankunft in Aachen mit der giftigen Verhöhnung Preußens, Rast in Köln mit der Aufforderung, aus dem Kölner Dom einen Pferdestall zu machen und mit der Bitte des Rheins, daß die Franzosen recht bald an seine Ufer zurückkehren möchten (S. 378). Einzelne sentimentale Anwandlungen können unmöglich verdecken, wie unflätig Heine Deutschland behandelte. Wohl haben auch andere Dichter über die damaligen deutschen Zustände ihrem Groll freien Lauf gelassen, z. B. drei so verschiedene Charaktere wie Platen, Uhland und Gutzkow, aber aus ihnen spricht doch die verborgene Liebe zu Deutschland, aus Heine aber die rachsüchtige Art, die Schmähsucht und der Haß.

Von der Erkrankung bis zum Tode ist Heines unglücklichste Zeit. Sie brachte in poetischer Hinsicht die reifsten Gedichte. Von den Werken dieser Jahre steht am höchsten der Romanzero 1851. Über die Gedichte, die darin gesammelt sind, sagte Heine selber: „Sie haben weder die künstlerische Vollendung noch die innere Geistigkeit, noch die schwellende Kraft meiner früheren Gedichte, aber die Stoffe sind anziehender, kolorierter und vielleicht auch die Behandlung macht sie der großen Menge zugänglicher." Wie Freiligrath, Lamartine und Chateaubriand führte Heine im Romanzero nach fernen Ländern, nach dem alten Spanien, Ägypten, Persien, Siam und Mexiko. Die Gedichte sind in drei Gruppen geteilt: Historien, Lamentationen und Hebräische Melodien. Ihr Mittelpunkt ist das Klagelied: Waldeinsamkeit; ihr Grundton ist der Schmerz um das Erliegen des Guten vor dem Schlechten; ihr persönlichstes Bekenntnis sind die Lazaruslieder; ihr ironischer Schluß ist die Disputation. Im Romanzero, wenn man hierzu noch Bimini von den letzten Gedichten rechnet, ruht der wichtigste Teil von Heines bleibender Größe als Lyriker und Romanzendichter.

In den fast gleichzeitigen Artikeln, die in der Lutetia gesammelt sind, taucht vor Heine das Gespenst der sozialen Revolution auf. Das Bild der Welt hat sich ihm verdüstert. Die Macht der Bourgeoisie ist erschüttert, das Volk entsittlicht, die Masse der Enterbten wird gegen die Reichen und Glücklichen aufstehn und ihren Anteil fordern. Heine erblickt im Geist die soziale Revolution, aber er sieht ihr mit Resignation, nicht mehr wie vielleicht in der Jugend, mit Begeisterung entgegen: „Die Sozialisten sind die Dämonen der Finsternis, die furchtbaren Ungetüme, welche die jetzige Gesellschaft verschlingen ... Die Zukunft gehört ihnen, sie glauben an ihre Sendung, wie die ersten Christen, gleich jenen schreiten sie zur Eroberung der Welt mit wildem Glaubenseifer und düsterem Zerstörungswillen." Er sieht im Geiste den Vernichtungskrieg zwischen Deutschland und Frankreich, er sieht die Weltrevolution, den großen Zweikampf der Besitzlosen mit den Besitzenden, die Gegenrevolution, bis es eines Tages nur noch Eine gleichgeborene, gleichblökende Menschenherde gibt. „Ich rate unseren Enkeln, mit einer sehr dicken Rückenhaut zur Welt zu kommen." Darin hat er fraglos recht behalten.

Schreckhaft stand so vor des Dichters Auge die Zukunft da. Wie sich in Heines Weltanschauung seit 1849 ein Wandel vollzogen hat, haben wir in der

Lebensgeschichte gesehen. Es war keine Bekehrung, es war keine Unterwerfung vorm Dogma, es war nur eine Hinwendung vom Sensualismus zum Spiritualismus. Heine ward auch in der Leidenszeit nicht zu einem Lämmlein; er blieb bis an sein Ende der „Unabhängige", das enfant perdu.

Heine als Mensch, Kämpfer und Künstler

Heines Bedeutung als Dichter. Heine hat als Lyriker drei große Verdienste: er tat als erster seiner Generation den entscheidenden Schritt über die mittelalterlich-katholisierende Romantik hinaus und forderte schon 1820, daß die Dichtung zur Trägerin lebendiger Zeitgedanken werde; er forderte zweitens, daß die deutsche Dichtung ihre romantische Zerflossenheit aufgebe und daß sie in anschaulichen plastischen Formen erscheine; er stellte endlich selbst modernes Leben in der Dichtung dar, modern bis zur Stunde, in der der Dichter lebt.

Heine hat als Prosaiker die Schwerfälligkeit überwunden, die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache unendlich verfeinert, die Farben, das Tempo, die musikalischen Klänge des Stils erhöht, die Persönlichkeit des Ausdrucks mit allen lebendigen Kräften der Zeit durchtränkt.

Heine hat als Metriker für Lied und Romanze das große unsterbliche Verdienst, daß er das Platensche Versschema des streng regelmäßigen Wechsels zwischen Länge und Kürze durchbrach. Die Heineschen Verse sind in der Weise gebaut, daß jede Verszeile zwei stark betonte Silben hat; daneben finden sich zwei betonte Silben von minderer Stärke, und eine Anzahl Senkungen; diese Senkungen bestehen beliebig aus einer oder zwei Silben. Diese bildsame metrische Form ist in der Hand des Meisters des höchsten und leichtesten Ausdrucks fähig, allerdings ist Heine auch nicht überall mustergültig in der Behandlung des Verses.

Heine hat in der Dichtung aber auch tiefe, schädigende Spuren hinterlassen; von Heine stammt in unserer Literatur, namentlich der Lyrik, die Herrschaft des Witzes, d. h. das Preisgeben oder mindestens die Veränderung der schlichten Wahrheit um eines glänzenden Einfalls, einer wirksamen Gruppierung willen; von ihm stammt die gemachte, geistreiche, kränkelnde Sentimentalität ohne die Beglaubigung eines inneren Erlebnisses, die Renommage mit Empfindungen, die gar nicht vorhanden sind, die Pose des Gefühls; von ihm stammt, was am schlimmsten ist, die geistreichelnde, zynische und doch nur virtuose Überhebung über natürlich schlichtes, sittlich lauteres Gefühl.

Heine der Ichmensch. Heine war ein Ichmensch (Individualist) mit all seinen Fehlern und Vorzügen. Die Mischung, wie er sie zeigte, hatte die Welt noch nicht gesehen; Jean Paul war in Ichlichkeit blühend erstanden, aber doch schließlich darin zerflossen; selbst die kühnsten Romantiker wie Friedrich Schlegel, Brentano, Zacharias Werner waren als Künstler und Ichmenschen noch in Hemmungen stecken geblieben, waren früher oder später zum Stillstand und zur Umkehr gekommen. Heine ist der erste souveräne Individualist, der Romantiker, der alles vom Standpunkt des genialen Individuums betrachtet, der glänzend, ja der verführerisch reich veranlagte Ichmensch, der im Gefühl seiner Souveränität mit allem spielt. Er ist der in die Lyrik übersetzte Max Stirner, er ist der dichterische Ausdruck des Solipsismus: „Mir geht nichts über mich." „Was gut, was

böse, beides hat für mich keinen Sinn." „Eure sittliche Welt stand von jeher nur auf dem Papier, sie ist die ewige Lüge der Gesellschaft." Nachfolger als souveräner Individualist hat Heine in Hülle und Fülle gehabt, aber keinen, der es ihm an Talent und Wirkung gleichgetan hätte. Es ist das wohl daraus zu erklären, daß er der dichterische Erstling einer Rasse war, die bisher seit Jahrhunderten unter Druck und Entrechtung, unter völliger Knechtung des Individuums gelitten hatte; in Heine, dem ersten großen jüdischen Dichter in Europa, explodiert, wie schon gesagt, die unterdrückte Ichlichkeit einer schonungslos versklavten Rasse, mit aller Gewalt nach Licht und Ausleben drängend. Heine, der Ichmensch, der einmal entfesselte Springquell seines Volkes, ist immer erregt, ist immer von den Kräften des Lebens ergriffen; immer faßt er Neues an und immer findet er das Tagfällige; immer sucht er eine neue Aufgabe, eine neue Idee, an die er sich verschenken kann. Und so verschenkt er sich zwar stets ganz und gar an die eine Sache, aber er verschenkt sich auch an eine andere im nächsten Augenblick. Keiner Idee, keiner Sache, keinem Menschen — das ist das Entscheidende — schenkt er sich ganz, schenkt er sich für immer. Eine Don-Juan-Natur des Lebens und der Idee, zieht er sich nach einiger Zeit wieder von dem heftig begehrten Ziele zurück. Die neue Geliebte, die neue Aufgabe, die neue Idee hat vor allem nur die eine Folge für ihn: daß er selber sich wandle, daß er selber sein Ich in einer neuen Form genießen kann. Er ist der künstlerische Ichmensch, der Rauschmensch, der sich in Freud wie in Leid genießt und, offen gesagt, man weiß es nicht, ob er sich mehr im Schmerz oder mehr in der Freude, mehr auf der Höhe des Lebens oder mehr in der Tiefe des Schmerzes genossen hat. Heine ist nur zu verstehen, wenn man weiß, daß er wie im Fieber lebte, vom Verlangen verzehrt, das Innere nach außen zu kehren, sein Selbst zu offenbaren, sich selbst und sein Herz förmlich zu prostituieren. Heine gleicht einer Kerze, die an beiden Enden brennt. Börne, sein Feind, der Heine belauscht hat, muß staunend bekennen: „Er kann keine fünf Minuten, keine zwanzig Zeilen heucheln, keinen Tag, keinen halben Bogen lügen Wenn es eine Krone gelte, er kann kein Lächeln, keinen Spott, keinen Witz unterdrücken." Aber das, was ihn dazu trieb, war in vielen Fällen die Eitelkeit, das Erbteil seiner Abstammung; unüberwindbar war sein Bedürfnis, von sich zu sprechen, von seinem Schmerz, von seinem Künstlertum, von seinen Erfolgen bei Frauen. In manchen anderen Fällen war es das Darstellungsbedürfnis des Künstlers. Aber das Wort, das er sprach, hatte kein Gewähr. Denn wie kein zweiter hatte er die verhängnisvolle Gabe, ein Ding und zugleich dessen Gegenteil zu sehen, an ein Ding zu glauben und zugleich an dessen Widerspiel, die Herrschaft des Volkes zu wollen und zugleich die Hegemonie des Künstlers, Gott zu verspotten und Gott zu suchen, an Deutschland zu freveln, wie kein zweiter es getan, und als echter Romantiker zugleich vor Sehnsucht nach Deutschland zu vergehen, und alles, ohne daß er in jedem einzelnen Falle unwahr gewesen wäre. So vereint Heine als Ichmensch die merkwürdigsten Gegensätze. Es ist schon richtig, wenn Börne, der intimste seiner Feinde, von ihm erzählt: „Zwanzigmal gestand er mir, und das ganz ohne Not, dem Argwohn zuvorkommend, er ließe sich gewinnen, bestechen, und als ich ihm bemerkte, er werde aber dann seinen Wert als Schriftsteller verlieren, erwiderte er: Keineswegs, denn er würde gegen seine Überzeugung ganz so

gut schreiben wie mit ihr." Das minderte natürlich schon zu Heines Zeit auch für denjenigen, der es nicht wußte, die zwingende Kraft seiner Ausführungen; das hebt aber für den, der es jetzt weiß, die Wirkung des glänzendsten Stils in vielen Fällen auf. Man weiß bei Heine, dem Virtuosen, nie, wo man ihm trauen darf und wo nicht. Wenn Kleist in den Briefen an Ulrike von den halben Talenten spricht, die die Hölle schenkt, während der Himmel ganze Talente verleiht oder keine, dann ist es ihm ernst; wenn Hebbel sagt: Jedes Opfer darf man bringen, nur nicht das eines ganzen Lebens, so ist das unerschütterlich; es ist der Ausdruck des ganzen Kleist, des ganzen Hebbel. Bei Heine ist dem nicht so. Ichlichkeit, die sich übersteigert, bringt immer den Zynismus hervor.

Gewiß soll Heine, dem Dichter, mit seinem menschlichen Charakter nicht fortgesetzt ein Vorwurf gemacht werden. Aber das muß man doch sagen: es ist unmöglich, den künstlerisch schaffenden Menschen in zwei Hälften zu zerlegen: in Talent und Charakter, und zu behaupten, beide gingen einander nichts an; das Talent ist nur die letzte Blüte der menschlichen Persönlichkeit, und nur das höchste Talent und die höchsten Charaktereigenschaften ergeben, wenn sie vereint sind, das Genie. In Goethes Vermächtnis an junge Dichter heißt es, daß der Künstler, er geberde sich, wie er wolle, doch immer nur sein Individuum zu Tage fördern wird. Gegen Heine den Individualisten, mußte nach kürzerer oder längerer Zeit eine Reaktion einsetzen, die zur Natur zurückführte; es mußte eine Strömung kommen, die zur Hingebung des dichterischen Geistes an seinen Gegenstand, zur Beseitigung alles Persönlichen und Subjektiven in seiner doppelten Richtung, in der ironisch-frivolen nicht minder als in der sentimentalen drängte. Und diese Reaktion kam in Mörike, Immermann und Annette von Droste, sie schritt weiter in Hebbel, Ludwig, Storm und Keller und sie gipfelt am Anfang des 20. Jahrhunderts in Dehmel, der literarhistorisch als der große Gegenpol zu Heine erscheint und dessen hochgerichtete pantheistisch soziale Lyrik auch bei der Jugend und bei der breiten Masse der Nachahmer das Vorbild Heines erst wirklich verdrängt hat.

Heine der Kämpfer. Heine, der Ichmensch, ward durch Notwendigkeit auch Heine der Kampfmensch. Heine ist der durchaus unbürgerliche Mensch, der Umwerter der Werte der Biedermeierzeit, deren feine und ruhige Kultur er nicht achtete, der geborene Widersprecher, einer der gefährlichsten Träger der Entwicklung, um Deutschlands politische, gesellschaftliche und literarische Zustände im tiefsten aufzuwühlen und alles um sich in gärende Bewegung zu setzen. „Ich bin die Flamme, ich bin das Schwert!" „Ich gestehe es, ich habe manchen gekratzt, manchen gebissen und war kein Lamm. Aber glaubt mir, jene gepriesenen Lämmer der Sanftmut würden sich minder frömmig gebärden, besäßen sie die Zähne und die Tatzen des Tigers." Der Kampf war einmal seine Natur, das Mißvergnügen mit dem Bestehenden und die Verneinung war sein Wesen. Aber er kämpfte oft nicht um der Sache willen, sondern mehr aus der Freude am Kampf, am Klirren und Schwirren der blitzenden Degen, er kämpfte oft mehr um des Sieges seiner Eitelkeit, mehr um des erhöhten Gefühls seiner Persönlichkeit als um der reinen Sache willen. Er kämpfte gegen die Verknöcherung und Enge im politischen Leben, gegen Reaktion und Zensur, gegen Autorität und Mittelalter-

lichkeit des alten Staates; aber er kämpfte auch gegen die neue Geldherrschaft des Bürgertums; er kämpfte gegen die Gleichmacherei des kommunistischen Staates; er kämpfte gegen die Weltflucht des Christentums und gegen die Verneinung des Diesseits, aber er kämpfte in allem doch nur um sich. Denn sich und sein Kunstwerk, sich und seine Persönlichkeit durchzusetzen, das ist ihm schließlich doch die Hauptsache. Ihn reißt, sobald ihn die Kampflust ergreift, der Wunsch, den Gegner zu treffen, besinnungslos hin. Als Satiriker kennt er keinen Halt; er dringt in das Privatleben der Feinde, in ihre Familienverhältnisse ein; er höhnt ihr Gesicht, er spottet der ehrenwerten Armut; er hat Döllinger, Maßmann, Jahn, Arndt, Savigny, Raumer, Börne besudelt; er hat Wilhelm Schlegel und Platen mit geschlechtlichen Beleidigungen ohnegleichen beworfen; er hat die schwäbischen Dichter als Kinder auf Kackstühlchen gesetzt, Tieck einen Hund, Görres eine geschorene Hyäne genannt; er hat der Frauen nicht geschont; hat das Hemd der Frau Menzel, die Ehre der Jeannette Wohl in die literarische Satire gezogen; er hat die Juden mit blutigen Streichen getroffen, er hat die Verwandten in Hamburg mit der Peitsche des Spotts vom Apennin bis zur Mündung der Elbe bedroht. Aber er, der sich alles erlaubt hat, er, dem der Kampf eine Lebensnotwendigkeit war, er schrie auf, sobald man ihn selber angriff. Er, der unerbittlich war gegen menschliche Triebe der anderen, er war schwach gegen die Triebe der eigenen Brust. Geschont hat er in seiner Kampfeslust nur wenige und nur die, die er nicht fürchtete: Immermann, Grabbe, Hebbel, Lassalle. Geliebt hat er außer dem Vater, der Mutter, der Schwester und Mathilde nur sich selbst. Wohl hat er auch für Ideen gekämpft, wohl durfte er von sich sagen, er sei ein braver Soldat im Dienste der Freiheit gewesen, aber er war als Kämpfer ohne Adel, er war ohne Stetigkeit und Festigkeit; als Skeptiker war er immer geneigt zu transagieren, wie er sagte, und in seiner Proteusnatur stand nur ein einziges fest: sein Künstlertum.

Heine der Künstler. Denn Heine war im Grunde seines Wesens ein Kunstmensch, der den leisesten Stockungen und Schwingungen seiner Nerven gehorchte, ein Poet, dem es im Grunde nur um eines ernst war: um sein Künstlertum. In dieser Hinsicht ähnelt er ganz Oskar Wilde. Er kannte wie Wilde nur ein Verbrechen: schlecht zu schreiben, und nur ein Ziel: schön zu schreiben. Er hätte wie Wilde ohne weiteres das Recht des souveränen Künstlers proklamiert: Die Ansichten der Philister über Kunst sind unberechenbar dumm; Bücher sollten an sich weder moralisch noch unmoralisch, sondern nur Kunstwerke sein, und nur ein Ziel gibt es für ein dichterisches Werk, das nämlich, ein fleckenloses Kunstwerk zu sein. Mit Politik, Demokratie, Saint-Simonismus hat Heine nur gespielt; um das soziale Leben war es ihm nicht zu tun; unphilosophisch ging er über die Rätsel des Daseins hinweg; aber mit allen Fasern seines Wesens rang er um künstlerische Vollendung. Die wirkliche Gestaltung seiner Gedanken im Kunstwerk zu geben aber war ihm versagt. Er hat die große, geschlossene Form nicht gemeistert, er hat die Welt zu keinem künstlerischen Bilde verdichtet. Ein großes Werk zu schaffen, ist diesem großen Talent nicht geglückt; er hat nur zwei Formen der Dichtung beherrscht, das Lied und die Romanze, dazu das Feuilleton; in der größeren Form ist er über erweiterte Reisebilder nicht hinausgekommen. Das eigentlich Schöpferische fehlt ihm. Denn in der Selbstvergessenheit des künst-

lerischen Schaffens geht Heine nicht auf; Kunst will er wohl geben, aber nicht Kunst um ihrer selbst willen, nicht Kunst aus der Fülle des tiefen, beglückenden, befreienden Schauens, wie Goethe, Grillparzer, Kleist, Keller und Hauptmann, sondern aus Auflehnung, Widerspruch, Satire oder aus Eitelkeit, aus der Genußsucht seines Ich. Und dies polemische, dies egoistische Element, dieser Mangel an Naturfrömmigkeit wie an gestaltender Kraft der Seele verdirbt ihm die Vollendung von größeren Werken. Im einzelnen ist er voll Anschaulichkeit, ist er ein Impressionist ersten Ranges; im ganzen versagt er, ist er ein glänzender Virtuos, der Freude hat am geistreichen Gedankenspiel. So scheidet ihn zwar eine tiefe, unüberbrückbare Kluft von den Großen der Dichtung, aber mehr als jeder andere Dichter seiner Generation war er Sinnbild und Ausdruck der in Wehen liegenden Zeit.

Der geistige Ringer: Karl Gutzkow

In unendlich verschlungener Weise, mit einer Vielseitigkeit, einem Kämpfermut, einem überragenden Geist, in dem neben Heine das literarische Schaffen dieser Generation gipfelt, tritt Gutzkow als Bahnbrecher und führendes Talent auf dem Gebiet des Zeitromans und des neuen Gesellschaftsstückes in den Vordergrund.

Nichts falscher, als in Gutzkow vorwiegend einen D i c h t e r zu erblicken. Er ist ein geistiger R i n g e r, ein Ideenträger, ein öffentlicher Charakter, aber mehr Kritiker und Journalist als Dichter. Als Dramatiker und Romanschriftsteller strebte Gutzkow niemals in erster Linie nach ästhetischen Zielen, es lag ihm vielmehr am Herzen, die weltflüchtig und rückständig gewordene Literatur zu durchdringen mit den neuen Gedanken, die in Politik, Religion, Naturwissenschaft und Volkswirtschaft zu Tage gefördert worden waren und die der Verbreitung durch die Schriftsteller harrten. Wer an Gutzkow bloß den ästhetischen Maßstab legt, fügt ihm das bitterste Unrecht zu und ist außer stande, die fraglos gewaltige Wirkung, die dieser Mann auf seine Zeit ausgeübt hat, zu erklären. Kein Schriftsteller vor Gutzkow läßt sich mit ihm vergleichen; auch er ist eine neue Erscheinung in unserer Literatur: zum ersten Male finden wir eine fast völlige Verschmähung von Verssprache, Reim und allem poetischen Reiz der Form bei dem eindringendsten Verständnis des Lebens; wir finden bei ihm fast ausschließliche Wahl von modernen Stoffen und ein bewußtes Aufgeben des Ewigkeitsstandpunktes. Sein Ziel waren Werke, die nur dem Tage dienen. Gutzkows Geist ist weitumfassend, aber vorherrschend verstandesmäßig angelegt, wenn auch Fantasie und Gemüt dem Menschen Gutzkow nicht fehlten. Wir dürfen Gutzkow zu den großen G e i s t e r n zählen, ohne daß wir ihn zu den großen D i c h t e r n rechnen dürfen. Es besteht ein Mißverhältnis zwischen dem Gedankeninhalt von Gutzkows Werken und der Verkörperung dieser Gedanken. Diese gelang ihm selten, seine Werke waren zumeist unbefriedigend, zerrissen, formlos, zumal er sich Ziele steckte, an die geringere Geister gar nicht zu denken wagten; aber auch Gutzkow blieb im Grunde hinter diesen Zielen zurück, und das Bewußtsein davon raubte ihm vielfach die innere Ruhe, machte ihn reizbar gegen jede Kritik und minderte die Freudigkeit und Unbefangenheit seines Schaffens. Da ihm die Naturkraft fehlte, ist wenig von seinen Arbeiten geblieben. Gutzkows Werke haben etwas Bruchstück-

artiges; aber gerade mit ihren Spitzen und Zacken passen sie in die Zeit, der sie ihre Entstehung verdanken und die sie mit fördern halfen, hinein wie wenig andere Werke, deren Verfasser zwar größere Formkünstler und wärmere, fantasiereichere Dichter waren, aber einen engeren geistigen Horizont besaßen, schüchterner in der Aussprache ihrer Gedanken waren und als Gesamterscheinungen unter Gutzkow standen.

Jugendzeit 1811 bis 1829. Im Wein- und Kometenjahr 1811 wurde Karl Gutzkow in Berlin in dem alten Akademiegebäude unter den Linden geboren. Die Dienstwohnung der Eltern bestand nur aus einer Stube und aus einer mit dem Nachbar geteilten Küche. Der Vater, ursprünglich Maurer, ein fantastischer und leidenschaftlicher Mann, war prinzlicher Bereiter. Die Mutter, Sofia Berg, eine resolute Berlinerin, konnte lesen, aber nicht schreiben. Sie war die älteste von achtzehn Geschwistern gewesen und in einen Knäuel von Familienbeziehungen verstrickt. Gutzkow besuchte in Berlin das Friedrich-Werdersche Gymnasium. Mit Stundengeben verdiente er sich das Notwendige zum Unterhalt; in Selbstbewußtsein und Trotz erstarkte sein Charakter. Früh gewann er ein Gefühl für Strömungen der Gegenwart. Ein Lehrer rief ihm die beherzigenswerten Worte zu: „Lesen Sie, ich beschwöre Sie, die Dichter in Ihren jetzigen jungen Jahren! Im Alter verliert sich dafür die Empfänglichkeit!" Seichte Modelektüre wies der Knabe zurück; Jean Paul aber wurde sein bewundertes Vorbild. In den Berliner Konditoreien und Lesekabinetten, wo die neuesten Nummern der schöngeistigen Zeitschriften auslagen, erwarb sich der Primaner eine ausgebreitete Kenntnis der zeitgenössischen Literatur. Mit dem Elternhaus war er, zumal seit religiöse Zweifel ihn heimsuchten, völlig zerfallen.

Studienjahre. 1829 bezog Gutzkow die Universität Berlin, ließ sich zuerst in die philosophische, dann in die theologische Fakultät einschreiben und trat 1831 wieder in die philosophische Fakultät zurück. Ein Bretstudium zu ergreifen, lag dem unruhigen, ehrgeizigen Jüngling fern. Auch als er im Jahre 1830 einen wissenschaftlichen Preis der philosophischen Fakultät gewonnen hatte, interessierte ihn dies weniger als die gleichzeitig eingegangene Nachricht von der Pariser Julirevolution. Von diesem Tag an, sagt Gutzkow, lag die Wissenschaft hinter mir, die Geschichte vor mir. Schon als Student gab er eine Zeitschrift: Das Forum der Journalliteratur (1831) heraus, in der sich der kritische Grundzug seines Wesens zeigte. Einen mächtigen Einfluß übte auf ihn Wolfgang Menzel, der Verfasser der deutschen Literatur und der Herausgeber des Literaturblattes in Stuttgart, aus. Menzel forderte Gutzkow auf, zu ihm zu kommen und am Literaturblatt mitzuarbeiten.

Werdejahre und Wanderjahre 1835 bis 1846. Gutzkow war seit 1832 entschlossen, sich nur der Schriftstellerei zu widmen. Er schuf sich 1835 im Literaturblatt zum Phönix ein eigenes Organ, das zwar nur acht Monate bestand, das aber eine fast erschöpfende Zusammenfassung der leitenden Ideen der jungen Literatur enthielt. Das Erscheinen von Straußens Kampfschrift: Leben Jesu, der Wunsch, dem tapferen Kämpfer gegen die Orthodoxie zur Seite zu treten, der aufsehenerregende Tod der Charlotte Stieglitz und ein persönliches Erlebnis Gutzkows wirkten zusammen, um den Roman Wally, die Zweiflerin entstehen zu lassen. Dieses Werk sollte einen ungeahnten Wechsel in Gutzkows Schicksal herbeiführen. Menzel, sein früherer Beschützer, mit dem er allmählich auseinandergekommen war, schrieb im Herbst 1835 eine höchst verderbliche Kritik von Gutzkows Wally, die er gottlos, unsittlich und staatsgefährlich nannte. Der Bundestag, dem die junge literarische Richtung ohnedies zuwider war, hatte nunmehr einen Anlaß einzuschreiten und verbot alle Schriften von Gutzkow, Wienbarg, Laube, Mundt und Heine „in Gegenwart und Zukunft." Zugleich wurde Gutzkow der Prozeß gemacht. In diesen schweren Tagen schloß er gleichwohl einen Herzensbund mit Amalie Klönne in Frankfurt. Das Mannheimer Hofgericht verurteilte ihn zu der milden Strafe von einem Monat Gefängnis. 1837 übersiedelte Gutzkow nach Hamburg, wo er den Telegraphen leitete. „Die Hamburger Zeit war für Gutzkows Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Hier baute er nunmehr in größerem Stile sein Leben auf, hier vollzog sich die bedeutsame Entwicklung vom Novellisten und Journalisten zum Dramatiker, und hier verwuchs er mit der geistigen Entwicklung Deutschlands so tief, daß seine späteren Romangemälde den größten

kulturgeschichtlichen Wert beanspruchen dürfen." Zu Hebbel, der damals ebenfalls in Hamburg lebte, kam Gutzkow nur in ein frostiges Verhältnis; mit Heine in Paris geriet er in Feindschaft.

1839 wagte Gutzkow den Sprung aufs Theater. „Komme mir nach, wer will", schrieb er damals, „Mundt, Kühne, Laube, Heine, Ruge, nicht das Kompendium der Hegelingen oder die persönliche Rache derer, die noch schlimmer sind als diese Doktrinäre, hemmt mich. Gelingt es nicht, so bleibt mir immer noch der Roman übrig." Es folgten sich innerhalb von fünfzehn Jahren die Dramen: Richard Savage 1839, Werner 1840, Patkul 1841, Die Schule der Reichen 1841, Ein weißes Blatt 1842, Zopf und Schwert 1844, Das Urbild des Tartuffe 1844, Uriel Acosta 1846, Wullenweber 1848, Liesli und endlich Ottfried 1854. In Hamburg knüpften sich 1841 Beziehungen zu Therese von Bacheracht, der geistvollen Frau eines russischen Diplomaten, die selbst schriftstellerisch tätig war, und die, als Gutzkow mit der Aufführung der Schule der Reichen in Hamburg eine schmerzliche Niederlage erlitten, sich mutig zu ihm bekannte.

Im Jahr 1842 kehrte Gutzkow, nachdem er eine Reise nach Paris gemacht, nach Frankfurt a. M. zurück. In glücklicher Stimmung schrieb er in Mailand das Lustspiel Zopf und Schwert, das auf den Denkwürdigkeiten der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, der Schwester Friedrichs des Großen, beruht. In Paris entstand 1846 Uriel Acosta. Therese von Bacheracht, die ihn nach Paris begleitet hatte, war für die Gestalt der Judith Vanderstraten von Bedeutung. Trotz der reichen Produktion waren Gutzkows Einnahmen aus seinen Stücken gering, da die Zahlung einer Tantieme erst seit 1844 bei einzelnen Theatern eingeführt wurde und keine Wirkung auf die älteren Stücke hatte.

Dresdner Jahre 1846 bis 1861. Im Jahre 1846 wurde Gutzkow auf Betreiben seines Freundes, des großen Schauspielers Emil Devrient, als Dramaturg an das Hoftheater nach Dresden berufen. In dieser Dresdner Zeit, sagt H. H. Houben von Gutzkow, erreichte er den Höhepunkt seines Wirkens; hier wandelte sich der Dramatiker zum Romanschriftsteller, und hier verlebte er eine Reihe von Jahren, die zu den hellsten Episoden seines vom Glück nur spärlich bedachten Lebens gehören. Die Dresdner Zeit ist die lichte, wenn auch nicht wolkenlose Höhe seines Lebens. Sie währte nicht lange. Bühnenreformen vermochte Gutzkow in Dresden nicht einzuführen. Von der revolutionären Bewegung lebhaft interessiert, war Gutzkow 1848 nach Berlin gereist; dort starb seine Gattin Amalie, deren Tod in ihm Reue erweckte; einige dramatische Niederlagen kamen dazu; wegen der (maßvollen) Beteiligung an der Volksbewegung legte Gutzkow seine Dresdner Stellung nieder; nach siebenjährigen Beziehungen löste sich auch das Verhältnis zu Therese von Bacheracht, die einen Vetter heiratete und nach Java auswanderte, wo sie starb. In einem neuen Ehebunde fand Gutzkow 1849 Glück und Ruhe. Er blieb in Dresden und schrieb hier 1849 und 1850 den großen Roman Die Ritter vom Geiste und gab von 1852 bis 1861 die Zeitschrift: Unterhaltungen am häuslichen Herd heraus. Gegnerschaft bereiteten ihm in dieser Zeit namentlich die Herausgeber der Grenzboten, Julian Schmidt und Gustav Freytag. Seine Reizbarkeit stieg in den folgenden Jahren bis zu krankhafter Höhe. Im Gebrauch der dramatischen Technik wurde Gutzkow nach 1853 immer unsicherer, und so begann er 1857 das große Gegenstück zu den Rittern vom Geiste, den neunbändigen Roman: Der Zauberer von Rom.

Letzte Wanderjahre und Tod 1861 bis 1878. Kurze Zeit war Gutzkow Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar. In einem Zustande seelischer Überreizung, überall, wie er glaubte, von Feinden verfolgt, unternahm er 1865 auf einer Reise in Friedberg in Hessen einen Selbstmordversuch, doch wurde er in der Nervenheilanstalt St. Gilgenberg bei Bayreuth wieder hergestellt. Als sich die Kunde von Gutzkows Tat in Deutschland verbreitete, besann man sich wieder auf den verdienten Ruhm des unglücklichen Mannes und großen Schriftstellers und überreichte ihm eine aus öffentlichen Sammlungen hervorgegangene bedeutende Ehrengabe. Von neuem begann Gutzkow eifrig zu schaffen, den Aufenthaltsort häufig wechselnd (Berlin, Italien, Heidelberg, Sachsenhausen), doch seine Kraft war gebrochen. In Sachsenhausen starb er 1878 vermutlich eines selbstgewählten Todes, indem er ein Betäubungsmittel nahm und des Nachts bei einem Zimmerbrande erstickte. Werke dieser Zeit: Hohenschwangau, Fritz Ellrodt, Rückblicke auf mein Leben, Dionysius Longinus.

Jugendromane: Maha Guru, Geschichte eines Gottes 1833. Wally, die Zweiflerin 1835.
Tragödien: Richard Savage 1839. Uriel Acosta 1846.
Schauspiele: Werner oder Herz und Welt 1840. Ein weißes Blatt. Ottfried 1854.
Geschichtliche Lustspiele: Zopf und Schwert 1844. Das Urbild des Tartuffe 1844. Der Königsleutnant 1849.
Zeitromane großen Stils: Die Ritter vom Geiste 1850 bis 1851. (Gekürzte Ausgabe 1869). Der Zauberer von Rom 1858 bis 1861. (Gekürzte Ausgabe 1872).
Novellen: Der Sadducäer von Amsterdam 1833. Ein Mädchen aus dem Volke.
Lebensgeschichtliches: Aus der Knabenzeit 1852. Rückblicke auf mein Leben 1875.

Gutzkows Anfänge

Auch Karl Gutzkow begann naturgemäß als Romantiker, als Nachahmer Jean Pauls, aber als einer, in dem sich durch Börnes und Heines Einfluß die romantischen Ideen schon zersetzt hatten: die Briefe eines Narren an eine Närrin wurden aus einer Verherrlichung Jean Pauls zu einer Satire. Wally, die Zweiflerin 1835 ist kaum ein Kunstwerk, sondern nur eine Skizze zu nennen: barock, willkürlich, unausgereift, gekünstelt geistreich. Wally, die Zweiflerin ist eigentlich ohne Grund so berüchtigt geworden; man hat dem schwerfälligen, blutlosen Werk — ebenso wie Schlegels Lucinde — alles mögliche Schlechte nachgesagt. Die Romanfabel war ohne Interesse — Wally wird durch ihren Geliebten, Cäsar, zur völligen Zweiflerin und ersticht sich — diese Handlung umhüllte aber nur einen Auszug aus den freigeistigen Schriften des alten Dr. Reimarus, die schon G. E. Lessing als Fragmente eines Ungenannten herausgegeben und die ihm so viel erbitterte Feindschaft eingetragen hatten. Dasselbe war auch bei Gutzkow der Fall. Er hatte jene alten Aufklärungsgedanken mit den modernsten, aus Frankreich herübergetragenen Gedanken des Saint-Simonismus verbunden, namentlich mit der Emanzipation des Fleisches. Diese wollte eine Wiederherstellung des Natürlichen in allen Lebensbeziehungen und ging bis zur verstandesmäßigen Verherrlichung der Sinnlichkeit. So entstand ein Buch, das in der Kälte der Schilderung sinnlicher Szenen an F. Schlegels Lucinde erinnert. Damit schloß Gutzkows „wilde" jungdeutsche Periode. Unter dem Eindruck der Mannheimer Haft und des Verbots aller Schriften Gutzkows durch den Bundestag rang sich Gutzkow von dem bisherigen geistreichelnden, gefallsüchtigen und willkürlich schillernden Wesen los, er wurde Zeitdramatiker, freilich, da ihm die formspendende Gabe der Charakteristik und Abrundung des Stoffes fehlte, ward er nur ein Dramatiker seiner, nicht einer späteren Zeit.

Gutzkows dramatische Werke

Gutzkows Bedeutung liegt nicht in der psychologischen Wahrheit und der sicheren Motivierung der Handlung, sondern sein Verdienst ist folgendes: Gutzkow hat das deutsche Drama, das durch die mißlungenen Bühnenexperimente Tiecks, Arnims, Werners und anderer Romantiker verwirrt und verkümmert war oder das in die Hände von bloßen Nachahmern und Geschäftsdramatikern geraten war — erinnern wir uns, daß Kleist und Grillparzer teils gar nicht, teils nur vorübergehend Erfolge hatten — ums Jahr 1840 wieder erneuert; Gutzkow hat das deutsche Drama eigene, von Klassikern wie Romantikern abweichende Wege gehen gelehrt und es von 1840 bis 1850 von der unmittelbaren Nachahmung der

Franzosen befreit; er hat seine dramatischen Stoffe aus der Gegenwart genommen oder geschichtliche Stoffe in moderne Beleuchtung gerückt und ist so für Deutschland der Schöpfer des modernen Schau- und Lustspiels geworden; Gutzkow hat die eintönige Jambensprache durch eine für die Zeit blendende, der Wirklichkeit möglichst entsprechende Prosa ersetzt (seine bedeutendsten Stücke sind in Prosa geschrieben, nur Uriel Acosta in Versen); Gutzkow hat ferner moderne Gedanken auf die Bühne gebracht und mutig gegen gesellschaftliche Vorurteile, Philistermoral und politische Unfreiheit gekämpft. Ohne Gutzkow ist das deutsche Drama am Ende des Jahrhunderts, so fern es ihm auch zu stehen scheint, nicht zu denken. Kein Geringerer als Hebbel hat über Gutzkow als Dramatiker geurteilt: „Gutzkow ist der erste unter den neueren Schriftstellern gewesen, der sich des Theaters wieder zu bemächtigen gewußt hat, seine Stücke werden auf allen Bühnen gegeben, schon aus diesem Grunde muß man seiner gedenken, wenn man über die Regeneration des Dramas spricht."

Neben dieser großen geschichtlichen Bedeutung sind freilich die ästhetischen Mängel auch nicht zu verschweigen: Die Handlung in Gutzkows Dramen hält der Nachprüfung zumeist nicht stand, sie ist gesucht und unbefriedigend, die Personen debattieren eingehend über Gutzkowsche Gedanken und fallen dabei aus ihrem Wesen, die Charaktere sind schwankend und haltlos.

Die große Schwäche der Gutzkowschen Stücke ist die Intrige. Die Zeitgenossen nahmen daran weniger Anstoß als wir. In der Verwendung der Intrige ist Gutzkow ganz und gar der gelehrige Nachfolger Scribes. In dem geistigen Fechterspiel, im kunstvollen Geflecht der Pläne, im täuschenden Spiel der Worte fand das Theaterpublikum der vierziger und fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts ein Genüge. Bedeutend und groß für seine Zeit, wenn auch von vergänglicher Art, waren die Gedanken, die Gutzkow in seine Dramen zu legen wußte. Mit ihnen schlug er auch jene in Bann, die ganz wohl zwischen den Erzeugnissen des Intellekts und denen des wahrhaft künstlerischen Menschen zu unterscheiden wußten.

Die beiden ersten Dramen Nero und Saul waren Vorübungen. Seinen ersten Erfolg errang der Dichter mit Richard Savage (1839). Es ist die Tragödie eines Sohnes, der seine ihm unbekannte Mutter sucht, sie in einer vornehmen Lady entdeckt, von ihr aber zurückgewiesen wird, da sich ihr Adelsstolz sträubt, den Schriftsteller als Sohn anzuerkennen. Der Grundgedanke ist, daß selbst der bedeutendste Schriftsteller vergebens gegen Standesunterschiede und bestehende Staatseinrichtungen ankämpft. Die drei bürgerlichen Schauspiele: Werner, Ein weißes Blatt und Ottfried behandelten die schmerzlichen Wirren, die dadurch entstehen, daß ein Mann zwischen zwei Frauenseelen schwankt, ohne daß der Dichter aber für diesen Konflikt die rechte Lösung gefunden hätte.

Diese einst viel gegebenen Schauspiele haben sich für die Dauer auf der Bühne nicht behaupten können, wie dies den Gutzkowschen Lustspielen viel nachhaltiger gelang. Es ist auffallend, daß der grüblerische, für seine Ideen auch im Drama leidenschaftlich kämpfende Gutzkow überhaupt Lustspiele schreiben konnte.

In Richard Savage hatte der Journalist dem Helden die Worte zugerufen, bei denen man beinahe an die Stücke von B. G. Shaw denken könnte:

„Lustspiele, Savage, Lustspiele! Die Menschen sind der Trauerspiele satt, eurer wahnsinnigen Könige, eurer händeringenden Jungfrauen, eurer Geister-

beschwörungen: satt, satt — Lustspiele, Savage! Feine gesellschaftliche Beziehungen, satirische Gemälde des Lebens der höheren Stände, Ironien auf die Advokaten, auf die Ärzte, auf die Priester — das ist ein Feld, Savage; Witz, Witz, Witz!"

Am unbedeutendsten ist Gutzkows bekanntestes Stück Der Königsleutnant. Es war eigentlich nur als ein flüchtiges Gelegenheitswerk zur Feier von Goethes 100. Geburtstag in Frankfurt geschrieben; nur die ungemein dankbare Rolle des Grafen Thorane, von F. Haase viel gespielt, verschaffte ihm ein längeres Dasein auf der Bühne. Literarisch besaß dieses Werk kaum mittelmäßigen Wert, es war nur durch den Stoff interessant, der dem dritten Buch von Goethes Wahrheit und Dichtung entnommen und in romanhafter Ausschmückung die Geschichte von der Einquartierung des Grafen Thorane (Thoranc) im Goetheschen Haus in Frankfurt während des Siebenjährigen Krieges behandelt.

Zopf und Schwert — Das Urbild des Tartuffe — Uriel Acosta

Echter in der geschichtlichen Färbung ist Zopf und Schwert. Es war dramatisch allerdings auch ziemlich schwach motiviert; nach Art des Scribeschen Intrigenlustspiels wird mit den geschichtlichen Ereignissen in unverantwortlicher Weise Fangball gespielt, aber das Leben und Treiben am Hofe Friedrich Wilhelm des Ersten, des Soldatenkönigs, die im Hintergrund skizzierte Gestalt des Kronprinzen Fritz, die Diplomaten am preußischen Hofe und das Tabakskollegium ergeben ein frisches und heiteres Gesamtbild.

Das beste Lustspiel Gutzkows ist Das Urbild des Tartuffe. In ihm wird der Kampf vorgeführt, den Moliere um die Aufführung seines Lustspiels Tartuffe zu bestehen hat.

Das Urbild zu Tartuffe, diesem im Dunkeln schleichenden religiösen Heuchler, lebt am Hofe Ludwigs des Vierzehnten, es ist der einflußreiche Präsident La Roquette. Seine Ränke stellen die Aufführung lange in Zweifel, und Moliere, der Dichter des Dramas, durch das die Scheinheiligkeit entlarvt werden soll, bangt nicht bloß um das Schicksal seines Stückes, sondern auch um die Treue seiner Geliebten, der berühmten Schauspielerin Armande. In reizender Weise schmeichelt Armande dem Könige die Erlaubnis zur Aufführung des Stückes ab, das Stück hat großen Erfolg. La Roquette muß Zeuge desselben sein und schwört ergrimmt, in den Jesuitenorden eintreten zu wollen.

Von Gutzkows Tragödien ragt durch den poetischen Adel, den reinen und hohen Stil, durch tragische Wirkung Uriel Acosta bedeutsam hervor. Es ist Gutzkows reifstes und edelstes Werk, das einzige, das aus der Zahl der jungdeutschen Dichtungen längeren Bestand besaß. Zweimal hat Gutzkow diesen Stoff, der ihn tief ergriff und in dessen Helden er Seiten seines eigenen Wesens darstellte, behandelt: einmal in der Novelle Der Sadducäer von Amsterdam (1833) und dann in der poetisch reicheren, wenn auch hier und da verschwommenen Tragödie Uriel Acosta. Die Hauptgestalt ist Uriel Acosta; er ist als Jude geboren, in Portugal als Christ getauft und erzogen und ist später in Amsterdam ein berühmter Gelehrter geworden. Nebengestalten sind seine blinde Mutter; der epikuräische Kaufherr Manasse Vanderstraten; dessen Tochter Judith, Uriels Schülerin in der Philosophie und durch seine Lehre über Tradition und Wahn erhaben; Ben Jochai, der mit Judith schon als Kind verlobt worden ist; der eifernde Rabbiner de Santos; der milde Arzt de Silva; der uralte Rabbi Ben Akiba. Der Ort der Handlung ist Amsterdam im Jahr 1647.

Uriel ist ein moderner Geisteskämpfer, dem Gutzkow viel von sich selbst geliehen hat. Uriel schwankt zwischen zwei widerstreitenden Gefühlen, aber er verliert nichts von unserer Sympathie, daß er zum Widerruf schreitet, als ihn Liebe und Kindespflicht dazu locken. Zum Vorteil des Dramas ist in Uriel mehr der Mensch betont als der strenge Denker. In seinem Konflikte kann dieses Drama nie veralten, es ist Gutzkows einziges wahrhaft poetisches Werk.

Voll erschöpft wird allerdings die Tragödie des geistigen Märtyrers nicht, der am Widerspruch des großangelegten, nur die Wahrheit wollenden Menschen und der sittlich unter ihm stehenden Menge zugrunde geht. Der geschichtliche Uriel Dacosta (1591 bis 1640) war ein Religionsphilosoph, der in Amsterdam zum Kreise des großen Philosophen Spinoza gehörte, dessen Vorläufer er war. Wie Spinoza, Giordano Bruno und Galilei vermochte der geschichtliche Dacosta nicht zu leben ohne Übereinstimmung zwischen Erkenntnis und Bekenntnis. Er hat fünfzehn Jahre hindurch einen aufreibenden Kampf gegen seine Feinde geführt, gegen Juden und Christen, mit denen er gleichmäßig zerfallen war, gegen seine Familie, die ihn verabscheute, gegen eine ganze Gemeinde, bis er schließlich am guten Recht seines Widerstandes verzweifelte, unter den qualvollsten Demütigungen körperlicher und seelischer Art widerrief und sich selbst durch einen Pistolenschuß das Leben nahm. Er hat vor seinem Tod eine Lebensgeschichte von sich verfaßt, die zu den erschütterndsten Selbstbekenntnissen gehört.

Vergleicht man Gutzkows Stücke mit Grabbes Napoleon und Hannibal, mit Büchners Leonce und Lena und Woyzek, mit Hebbels Judith und Maria Magdalene oder mit Otto Ludwigs Erbförster, so sieht man freilich, daß sie, neben echte künstlerische Werke gehalten, nur theatralische Erzeugnisse eines gewandten vielseitigen Intellektes sind.

Ritter vom Geiste — Der Zauberer von Rom

Auf die von 1839 bis 1849 dauernde dramatische Tätigkeit Gutzkows folgte seine Beschäftigung mit dem Roman. Sie war von nicht geringerer Wichtigkeit als seine dramatische. Die strenge Gebundenheit des Dramas, die Zufälligkeit der Wirkung eines Theaterstücks, die Unmöglichkeit, die geistigen und materiellen Kämpfe der Gegenwart in drei bis vier Bühnenstunden darzustellen, führte Gutzkow zum Roman. Neben Immermann ward Gutzkow der Schöpfer des deutschen Zeitromans, seine Nachfolger waren Freytag, Spielhagen und viele andere. Gutzkows Forderungen an den Roman des Nebeneinander mit seinen ungeheuer viel Handlungen in zehn bis sechzehn Bänden gehen vielfach auf Eugen Sue zurück:

1. Der Roman soll nicht mehr die Lebensgeschichte Eines Helden nach einander vorführen, sondern ein Bild vieler gleichzeitig und neben einander wirkender Personen, Stände und Verhältnisse entrollen, also statt eines durch künstliche Mittel interessant zugespitzten Einzelschicksals, ein großes ineinander greifendes Weltbild geben.
2. Die Personen eines modernen Romans sollen nicht mehr nach einfach vorgezeichneten großen Motiven handeln, sie sollen keine „Helden“ mehr sein, sondern vielfach beeinflußte, oft schwankende, problematische, vielfach zusammengesetzte, verwickelte Naturen.
3. In dem bunten, der Wirklichkeit entsprechenden Nebeneinander der Handlung soll der Dichter, über dem Stoffe schwebend, alle Momente des Werkes Einer Idee unterordnen (ideale Einheit) und dadurch alle Fäden entwirren, alle Nebenfiguren in Verbindung mit den Hauptgestalten bringen und so eine zusammenhängende Handlung herstellen (reale Einheit).

Die dichterische Durchführung dieser Forderungen ist ungemein schwierig und sie ist auch Gutzkow nicht geglückt. Die schwerfällige Vorwärtsbewegung der

Handlung, die Zersplitterung des Interesses, die Unübersichtlichkeit der Handlung, die schillernde Vieldeutigkeit der Charaktere sind schwerwiegende Fehler der Gutzkowschen Romane. Die Aufstellung dieser Forderungen war an sich jedoch bedeutsam, auch wenn Gutzkows Romane heutzutage zum Vergnügen nicht mehr gelesen werden. An ihnen mißfallen heutzutage die Länge (neunbändige Romane), die geringe Spannung, die hohen Anforderungen an die Aufmerksamkeit des Lesers, die nicht überall erreichte künstlerische Abrundung. Ihre Vorzüge bestehen in einem staunenswerten Reichtum an Charakteren, einem unvergleichlichen Tiefblick in alle Zustände des öffentlichen Lebens, in einer geistvollen Gedankenentwicklung und in vielen genialen Einzelerfindungen. Wenn irgendwo, dann offenbart sich in seinen großen epischen Versuchen, die jedes Vergleiches in Ausdehnung und feinster gedanklicher Durchbildung spotten, Gutzkow als das, was er war: als der große geistige Ringer, dem die höchsten Ziele vor Augen standen, dem die umfassendsten geistigen Fähigkeiten verliehen waren, aber dem die Gabe des Künstlers versagt war, die Gestalten in ewige Formen zu prägen.

Sein erster großer Zeitroman, Die Ritter vom Geiste 1850, spielt in der Zeit nach der Revolution im protestantischen Norddeutschland, und gibt ein großartiges Bild von den wirren, schwankenden, halbfertigen Zuständen nach 1848. Mit ungeheurer Schnelligkeit wuchs das siebenbändige Werk 1849 und 1850 heran. „Es war eine Überraschung für die Zeitgenossen, in Jahresfrist ein solches Riesenwerk entstehen zu sehen, eine Art Naturschauspiel, als ob ein an sich schon stattlicher Strom über die Ufer tritt und sich zu einem gewaltigen See erweitert. Und dabei nirgends ein Beweis für mangelnde Überlegung, skizzenhafte Durchführung, Planlosigkeit oder Unklarheit. . . . Angeregt von allem, was der Tag brachte, mit allen Phasen der Zeitgeschichte seit seiner politischen Geburt 1830 aufs engste vertraut, mußte sich Gutzkow in einer Zeit, in der so viele sich zu Rettern des deutschen Volkes erkoren glaubten, zu seiner politischen Sendung berufen fühlen."

Das Werk geht zurück auf einen Novellenentwurf aus dem Jahr 1845. Im Jahr 1849 folgte als zweite Stufe der Romanentwurf: Die Läuterungen. Erst in dem endgültigen Werk fügte Gutzkow die Idee von der Vereinigung der geistigen Elite hinzu, die Idee vom Geheimbund, die den Roman zu einem „politischen Wilhelm Meister" machen sollte. Die fünfte Auflage 1869 zeigt sehr starke Kürzungen und den Übergang Gutzkows vom Dramatiker zum Epiker.

> Die beiden Brüder Wildungen führen einen Prozeß um eine Erbschaft des Templerordens, die viele Millionen beträgt. Die entscheidende Urkunde liegt in einem geschnitzten Schreine, der ihnen gestohlen wird. Als er ihnen wieder zugestellt wird und der Prozeß gewonnen ist, sitzt Dankmar Wildungen im Gefängnis, wird aber befreit. Bei einem Brande jedoch, in welchem der nachtwandelnde Hackert umkommt, verbrennt auch der Schrein.

Der Bund der Ritter vom Geiste bildet eine ideale Gemeinschaft, durch die sich die Gesinnungsgenossen rascher finden sollen, um mit Hilfe der freien Presse und des Rechtes auf Arbeit Deutschlands Wiedergeburt nach der Revolution zu vollenden. Die Zahl der Personen ist kaum zu überblicken. Hauptpersonen sind die beiden Brüder Wildungen, der eine von ihnen ist Maler, der andere Rechtsanwalt; Fürst Egon, eigentlich ein Bastard, der in Paris Tischler und Sozialist ge-

worden ist, sich zunächst den Rittern vom Geiste zugesellt, später Minister wird und die Freunde verrät; der gewissenlose Genußmensch Justizrat Schlurk; seine schöne Tochter Melanie, die später den Fürsten Egon heiratet; ein anderer Bastard, namens Hackert, der im Feuer umkommt; der alte, kantisch pflichtentreue Dagobert von Harder; die jungdeutsch unruhige Pauline von Harder u. v. a.

In seiner umfassenden Schilderung von Zeit, Ständen, Persönlichkeiten und sozialen Strömungen erinnert der Roman Gutzkows an die Werke Zolas. Zahlreich sind die Gestalten, die nach den Modellen der Zeitgeschichte gearbeitet sind, so erkennt man die Gestalten von Friedrich Wilhelm IV., Radowitz, Gräfin Hahn-Hahn. Glänzend sind die Schilderungen der Weinlese, des Empfangsabends, des Ball-Lokals Fortuna (Kroll) u. v. a.

Der zweite große neunbändige Roman Gutzkows Der Zauberer von Rom 1858 schildert das kirchliche Leben und zwar die weltbeherrschende Macht des Katholizismus. Der „Zauberer" ist der Papst, der in den Jahren der Entstehung des Romans seine Macht in Italien, Östreich und Deutschland neu befestigte. Kurz ausgedrückt, ist das Thema: Kampf der modernen Ghibellinen und ihrer Kaiser gegen die modernen Welfen und die römische Kirche. Gutzkow warnte die Deutschen, daß sie auf der Hut seien vor dem Ultramontanismus, er forderte die Einheit Deutschlands in Glaubenssachen und stellte einen verklärten und geläuterten Katholizismus als Ziel des Strebens aller Gläubigen hin. Die beiden wichtigsten Figuren in dem Roman Der Zauberer von Rom sind die dämonische, aus niederem Stand aufgestiegene Lucinde und der milde, ideale deutsche Jüngling Bonaventura von Asselyn. Bonaventura wird katholischer Priester, Kardinal und endlich Papst. Der Inhalt kann in wenig Worten nicht wiedererzählt, eine Gesamtanschauung kaum gegeben werden; die Träger der Handlung sind unzählig, die Übersichtlichkeit mangelt noch mehr als in den Rittern vom Geiste; staunengebietend war aber auch hier der Reichtum an Charakteren, der schwindelnde Bau der Gedanken, der Seherblick des großen Schriftstellers; indessen auch in diesem letzten bedeutenden Werke war Gutzkow, der geistige Ringer, in den gedanklichen Entwürfen größer als in den poetischen Gestaltungen.

Die lyrischen Schöpfernaturen

Nikolaus Lenau

In dem umfassenden Sinn wie Heine ist Lenau kein führendes Talent der neuen Lyrik zu nennen. Aber Lenau war als Gegengewicht zu Heine von größter Bedeutung: er verfügte über jenen heiligen Ernst, der Heine so sehr fehlte; er suchte unter den furchtbarsten seelischen Qualen einen Ausweg aus den vielen ihn bedrängenden Zweifeln, für die der spöttische Heine nur Satire übrig hatte. Lenaus Poesie war ernst, tiefsinnig, schwärmerisch, von krankhafter Sehnsucht nach Einsamkeit und Tod erfüllt. Die lyrische Dichtung Lenaus berührte sich mit der schmerzlichen Dichtung Brentanos, mit der träumerischen Naturpoesie Eichendorffs und der die Seele und ihre Wunden aufreißenden Bekenntnislyrik Byrons. Sie war von weicher, lockender Glut, wandelte Schwermut in zauberhaft süßen

Genuß, füllte die Natur mit dem leise klagenden Widerhall des eigenen Ich, wiegte auf den Wellen natursymbolischer Darstellung die ewig unerfüllbaren Bilder der Sehnsucht. Sie kam in fremdem, lockendem Gewande von den Pußten Ungarns träumerisch daher, ließ schlummernde Gefühle in der Seele erwachen, hüllte die Welt in einen silbernen Schleier von Schwermut, Trauer und Schönheit. Die Empfindung quoll aus den Liedern Lenaus wehmütig klagend, dunkel betäubend, doch nie peinvoll trotzig hervor. Zu klangvoller Wehmut sänftigte sich immer der Schmerz. In innigem, ganz eigenartigem Naturgefühl löste sich die zerrissene Seele. Nur aus seinem Leben ist man imstande, sein Dichten zu verstehen und zu erklären.

Jugend. Nikolaus Niembsch von Strehlenau, 1802 zu Csatad, einem Heidedorf im Banat, geboren, entstammte einer echt deutschen Familie. Niembsch bedeutet deutsch; ein Vorfahre hatte wegen seiner Verdienste im Türkenkrieg den Namen Edler von Strehlenau erhalten; der Dichter verwandelte ihn durch Abkürzung in Lenau. Der Vater war ein Nichtstuer, ein Spieler und unsteter Genußmensch. Er starb früh. Die Mutter hatte ein düsterleidenschaftliches Gemüt. Sie hegte eine fast abgöttische Liebe zu ihren Kindern. Bis zum neunten Jahr wuchs der Knabe ohne Schulbildung heran. Das Leben auf der Heide, im Wald, das Fangen von Vögeln war sein Lieblingsvergnügen. Sein erster Unterricht bestand im Geigen- und Guitarrespiel. Der Einfluß der Mutter auf das leicht erglühende, fantasievolle, doch weichliche Wesen des Knaben war sehr groß. In Tokai verlebte er zwei glückliche Jahre. Die ungarische Landschaft mit ihrem weiten wogenden Grasmeer, mit den wandernden Zigeunern und ihrer seltsamen Musik bildete einen Eindruck fürs Leben. Zehn Studienjahre, die ein unaufhörliches Springen von einer Wissenschaft zur andern mit sich brachten, folgten (1821 bis 1831). In Preßburg studierte Lenau ungarisches Recht, in Wien Philosophie, in Ungarisch-Altenburg Landwirtschaft, in Wien erst östreichisches Recht, dann Medizin. Nirgends fand der Jüngling Befriedigung, nirgends faßte er festen Fuß. Eine innere Unruhe trieb ihn umher. Er hatte ein Gefühl seiner durch Vererbung empfangenen krankhaften Veranlagung. Die Liebe zu Bertha, einem armen, verlassenen Mädchen, weckte in ihm das lyrische Talent; die Entdeckung von ihrer Treulosigkeit entlockte dem jungen Dichter die ersten eigenen Töne. Eine schwere Krankheit, der Tod der Mutter trugen dazu bei, sein Gemüt zu verdüstern.

Wanderzeit. 1831 ging Lenau nach Schwaben und wurde hier von Schwab, Karl Mayer, dem Grafen Alexander von Württemberg und Kerner begeistert aufgenommen. Sein dunkles Auge, sein ritterliches Wesen, sein Geigenspiel, seine Melancholie zogen Männer und Frauen unwiderstehlich an. Ein wahrer Lenaukultus entstand. Er faßte eine stumme Neigung zu Charlotte Gmelin, der Nichte Schwabs, fühlte aber nicht die Kraft, sich mit ihr zu verbinden. Hinzu kam auch, daß er arm war, aber seine Lage den Freunden nie gestehen wollte. „Ich halte mich für eine fatale Abnormität der Menschennatur; daher meine Furcht, jene himmlische Rose an mein nächtliches Herz zu heften.“ An Charlotte Gmelin sind die Schilflieder gerichtet. Der Wunsch, in einer großartigen Natur neue Bilder in sich aufzunehmen, um seinen höchsten Lebenszweck, die künstlerische Ausbildung zu erreichen, führte zu dem Plan einer Reise nach Amerika. 1832 trat Lenau die Fahrt an. Er verließ das deutsche Land, das „feige dumm die Ferse dem Despoten küßt“. In Ungeduld erharrt er die Landung an der amerikanischen Küste: „Fleug, Schiff, wie Wolken durch die Luft — Hin, wo die Götterflamme brennt! — Meer, spüle mir hinweg die Kluft, — Die von der Freiheit mich noch trennt! — Du neue Welt, du freie Welt — An deren blütenreichem Strand — Die Flut der Tyrannei zerschellt — Ich grüße dich, mein Vaterland!“

Doch Amerika, wie er es mit schwärmerischen Vorstellungen erwartete, enttäuschte ihn. Im Urwald sah er nur die Herzlosigkeit der Naturkräfte, in den Amerikanern ein poesieloses, gewinnsüchtiges Geschlecht. „Ausgebrannte Menschen in ausgebrannten Wäldern.“ Mitten im Winter reiste er durch Urwald und Savanne nach Ohio, wo er aus Spekulationsgründen eine Farm erworben hatte. Er lebte einige Zeit in einem Blockhaus und fällte Bäume mit Tanzschuhen und Glacehandschuhen, kehrte krank und elend nach Pittsburg zurück, unternahm einen rasenden Ritt nach dem Niagarafall und trat endlich, an Seele und Leib erschöpft, die

Rückreise nach Europa an. Lenaus Anschauungen über Amerika sind, wie wiederholt bewiesen worden ist, keineswegs richtig. Man nahm sie aber zu ihrer Zeit namentlich im Kreise der schwäbischen Dichter als vollkommen zutreffend hin und glaubte fest an sie. Die Amerikareise Lenaus ist 1856 von Ferdinand Kürnberger zum Gegenstand eines Romans: Der Amerikamüde gemacht worden. 1833 war Lenau wieder in Deutschland; seine ersten Gedichte waren in der Zwischenzeit erschienen, und er fand sich berühmt. Lenau ging über Schwaben nach Wien, wo er Sofie Löwenthal, eine verwirrend schöne, süß geschwätzige, gefallsüchtige Frau kennen lernte.

Liebeswirren. Erst war es nur eine Freundschaft, in der sich Lenau leicht zurückzunehmen glaubte; dann ward es eine verzehrende Leidenschaft. Sie währte von 1834 bis 1844. Lenau weilte oft längere Zeit in Schwaben; doch fühlte er, fern von der Geliebten, eine seelische Dumpfheit, eine Unstetigkeit, eine namenlose Melancholie, so daß er von dort wieder aufbrach und nach Wien zurückeilte. Als Katholikin konnte Sofie nicht geschieden werden. Tiefer und tiefer geriet Lenau in die unselige Leidenschaft hinein. Savonarola, Die Albigenser sowie die Neueren Gedichte entstanden während dieser Zeit. Schwermutsanfälle mit schlaflosen Nächten, mit wüsten Träumen und Tränenergüssen traten immer zahlreicher auf. Eine neue Liebe zu der Sängerin Karoline Unger kam hinzu. Von dieser schwer enttäuscht, kehrte Lenau zu Sofie zurück, doch das alte Verhältnis wollte sich nicht wieder herstellen. Er fühlte sein Leben zerrissen, vergällt. „Es ist wahnsinnige Liebe, die mich treibt." „Ich finde in meinem Leben zu viel Verlorenes, Versäumtes und Verfehltes, als daß ich bei einem angeborenen Hang zum Mißmut nicht immer tiefer hineingeraten sollte." „Es geht mit beschleunigter Geschwindigkeit holpernd und stürzend talab." Schon früher hatte er geschrieben: „Der Teufel hole meine Nerven! Vielmehr, er hat sie schon geholt und spannt sie manchmal über seine Geige und spielt mir gräßliche Weisen darauf." „Ohne das Gefolge der Trauer ist mir das Göttliche im Leben nie erschienen." Die Fäden zwischen Sofie und Lenau waren langsam und leise immer lockerer geworden. Lenau wurde ernster, einsamer, kränker; er quälte sich mit Selbstmordgedanken. Mit krankhafter Schnelligkeit verlobte sich Lenau mit der jungen anmutigen Frankfurterin Marie Behrends, im Glauben, in dieser Verlobung die letzte Rettung aus seinen Herzenszweifeln zu finden.

Irrsinn und Tod. Rasch ging es dem Ende zu. Es stellten sich Sprach- und Bewußtseinsstörungen ein, Selbstmordgedanken peinigten ihn, und 1844 brach in Stuttgart der Wahnsinn bei ihm aus. Lenau wurde nach der Irrenanstalt Winnenthal, dann nach Oberdöbling bei Wien überführt, wo er 1850 starb.

Seinen Nachlaß veröffentlichte sein Landsmann und Geistesverwandter Anastasius Grün (Graf Auersperg) im Jahr 1851. Darin erschienen das epische Werk Don Juan, ein dramatisches Bruchstück Helena und eine Anzahl Gedichte. Nikolaus Lenau gehört mit Hölderlin, Novalis, Amadeus Hoffmann, Herwegh, Heine und Chamisso zu den wenigen neueren deutschen Dichtern, mit denen sich das Ausland, namentlich Frankreich, Italien und Amerika, eingehend beschäftigt hat.

Gedichte 1832. Neuere Gedichte 1839.

Große episch-lyrische Dichtungen: Faust, geschrieben 1833 bis 1834, erschienen 1836, Savonarola 1837, Die Albigenser 1842.

Einzelne Naturgedichte: Frühlingsblick (Durch den Wald, den dunklen, geht holde Frühlingsmorgenstunde), Schilflieder (Drüben geht die Sonne scheiden; Auf dem Teich, dem regungslosen, weilt des Mondes holder Glanz), Waldlieder (Am Kirchhof dort bin ich gestanden), Der Lenz (Da kommt der Lenz, der schöne Junge), Liebesfeier (An ihren bunten Liedern klettert), Primula veris, Der Postillon (Lieblich war die Maiennacht, Silberwölklein flogen), Das Posthorn (Still ist schon das ganze Dorf), Die Wurmlinger Kapelle (Luftig, wie ein leichter Kahn, auf des Hügels grüner Welle).

Gedichte aus der ungarischen Heimat: Die Heideschenke (Ich zog durchs weite Ungarland), Die Werbung (Rings im Kreise lauscht die Menge bärtiger Magyaren froh), Die drei Zigeuner (Drei Zigeuner fand ich einmal).

Gedichte von der amerikanischen Reise: Seemorgen, Das Blockhaus, Urwald (Es ist ein Land voll träumerischem Trug), Die drei Indianer (Mächtig zürnt der Himmel im Gewitter), Niagara, Der Schiffsjunge.

Lieder der Liebe und Melancholie: Das Mondlicht (Dein gedenkend, irr' ich einsam), Bitte (Weil auf mir, du dunkles Auge), Die Tränen (Tränen, euch, ihr trauten, lieben, bring' ich diesen Dankgesang), An die Ersehnte (Umsonst, du bist auf immer mir verloren), Zuneigung (Von allen, die den Sänger lieben), An die Melancholie (Du geleitest mich durchs Leben, sinnende Melancholie), Der offene Schrank (Mein liebes Mütterlein war verreist).

Politische Gedichte: Frühling, schönster Held auf Erden (Ziska). In der Schenke. Protest. Trutz Euch. Der Rekrut. Dazu aus den Albigensern: Des Wanderers Gruß. Nachtgesang und Schlußgesang. Aus Faust ist hier zu nennen: Die Lektion (Szene zwischen dem Minister und Mephisto).

Lenaus Briefe an Sofie Löwenthal und seine Freunde.

Lenau hatte eine Vorliebe für monumentale Stoffe der Weltliteratur: Faust, Savonarola, Ahasver, Don Juan. Zunächst wagte er sich an Faust. Als Lenau aus Amerika zurückkehrte (1833), war Goethes Faust, der Tragödie zweiter Teil, „das größte Werk der deutschen Romantik", wie ihn Erich Schmidt genannt hat, aus des Dichters Nachlaß erschienen. Es reizte Lenau wie so manchen andern (Grabbe, Chamisso, Heine, Avenarius) mit Goethe zu wetteifern. Lenaus Faust ist Lenau selbst. Sein Faust geht durch verschiedene philosophische Anschauungen hindurch, bis er bei der Verschmelzung von Gott, Welt und Ich angelangt ist. Lenau äußerte einige Jahre nach der Vollendung des Faust (1839): „Ich habe den Faust zu jung geschrieben, was ich jetzt bereue." „Es ist kein durchgearbeitetes Ganzes, sondern alles mehr Rhapsodie."

Lenaus Faust verschreibt sich dem Teufel, der ihm dafür Wahrheit, Macht, Ehre und Sinnenlust verspricht. Mephisto trennt Faust zunächst von Christus; dann will er ihn erst vom Glauben, hierauf von der Natur wegreißen; die sinnliche Liebe soll Faust zum Mord treiben, und der Ekel über diese Tat soll ihn in vernichtende Reue jagen. Gegen seine Reue aber waffnet sich Faust mit seinem Stolz, er bäumt sich gegen Gott auf und verflucht, wie früher den Glauben, so jetzt die Hoffnung und die Liebe. Er bestreitet die selbständige Existenz der Natur und erklärt sich schließlich für wesensgleich mit Gott. „Da bist Du in die Arme mir gesprungen", spricht Mephisto, „nun hab' ich Dich und halte Dich umschlungen."

Einzelne großartige Züge können nicht darüber täuschen, daß dem Lenauschen Faust der Zusammenhang, die innere Begründung, die Notwendigkeit des Schlusses fehlt. Bedenklich ist die Form, ein Zwitterding zwischen Drama und Epos, wobei erzählende und dramatische Abschnitte miteinander wechseln. Es zeigt sich, daß die epischen und lyrischen Teile gelungen, die dramatischen mißraten sind. Der Charakter des Gedichtes ist durchaus reflektierend.

In den Seelenkämpfen wegen Sofie Löwenthal, zwischen Entsagung und Begierde schwankend, wählte Lenau einen religiösen Stoff aus der Renaissancezeit: Savonarola. Das Werk bedeutet einen Höhepunkt in Lenaus Schaffen. Ein episches Werk war es freilich auch nicht, es bestand aus einzelnen Romanzen, die nur lose untereinander zusammenhingen und glühenden romantischen Bildern glichen. Von diesen sind vor allem zu nennen: die Schilderung der Pest, der Tod Lorenzos, Savonarolas Kerkertraum, die Vision des Papstes, die Szene im Künstlerhain der Mediciäer. Das Werk ist gerichtet gegen den Hellenismus Heines: das Kreuz soll den Klagenden tröstend hinüberweisen in das Heimatland.

Sein drittes großes Werk sind die Albigenser. Lenau selbst fühlte, daß es ihm bei seinen seelischen Zuständen versagt sei, dem Gedicht die Vollendung zu geben. Die Helden dieser Dichtung sind die im 13. Jahrhundert in Südfrankreich

heimischen Albigenser, die ruhig und friedlich dahinlebten und nur geistliche Lehrfreiheit forderten. Die römische Kirche predigte gegen sie einen Kreuzzug, und nach den blutigsten Kriegen erlagen sie 1229. Symbolisch schildert das Gedicht den Kampf des starren Dogmas mit dem freien Gedanken. Der geschichtliche Stoff wird durchaus auf die Gegenwart bezogen. Den Schauplatz bilden die lieblichen Täler der Provence, in sie tritt der Krieg mit all seinen Schrecken; die Albigenser und das Heer der Kreuzfahrer werden mit den lebhaftesten Farben geschildert. Hier wies Lenau neue Bahnen: er zerbrach die alte feierliche Form des großen Epos, sah ab von der epischen Gelassenheit, durchdrang den Stoff mit seiner Persönlichkeit und setzte an die Stelle des Hexameters oder der künstlichen Stanze wechselnde, gereimte Verse, die zu kurzen Gesängen zusammengeschlossen sind.

Dennoch bekommt man auch bei den Albigensern wie bei den andern großen epischen Dichtungen Lenaus keinen dichterisch reinen Eindruck. Immer wieder mischt sich in die künstlerische Darstellung des Lebens die Reflexion. Lenau kann es nicht lassen, deutend, erklärend, symbolisch vertiefend vor die Gestalten seiner Epen zu treten. Sie geraten dadurch aus der poetischen in die gedankenhafte Welt. Sie reißen in einzelnen Teilen zum Entzücken hin und stürzen in anderen wieder in eine überhitzte Betrachtung. Sie sind zerrissen: bald gestaltet, bald geredet; bald gefühlt und geschaut, bald nur mit Wortblumen geschmückt. Den Zeitgenossen kam das weniger zum Bewußtsein als uns: sie trug der rednerische Schwung, der freiheitliche Zug von Lenaus Gedanken, der Haß gegen Priester und Tyrannen über das Reflektierte hinweg; sie nahmen Lenau als Bekenner und Profeten einer neuen Zeit. In Faust ist das Persönliche, das eigentlich Lenausche noch am stärksten, in Savonarola die Schilderungskunst am prächtigsten, in den Albigensern der unerschütterliche Glaube an die Macht des freien Gedankens am packendsten, wie er sich in der Schlußstrophe der Dichtung (mit dem berühmten und doch fast schreckhaft trockenen Und so weiter) offenbart:

Das Licht vom Himmel läßt sich nicht versprengen,
Noch läßt der Sonnenaufgang sich verhängen
Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten;
Den Albigensern folgen die Hussiten
Und zahlen blutig heim, was jene litten:
Nach Huß und Ziska kommen Luther, Hutten,
Die Dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille, und so weiter.

Lenaus letztes Werk, ein Don Juan, erschien aus dem Nachlaß; der Held erliegt dem Lebensekel, er läßt sich von dem schon besiegten Feind erstechen: „Mein Todfeind ist in meine Hand gegeben, doch das auch langweilt wie das ganze Leben."

Die lyrischen Gedichte sind hauptsächlich Naturgedichte und elegische Gedichte. Lenau geht als Lyriker von Klopstock, Hölty, Jacobi, Bürger und Lamartine aus. Er sieht die Natur nicht mit den Augen eines die Wirklichkeit klar erfassenden Beobachters an, er trägt sein Ich in die Naturbetrachtung. In seiner Dichtung singt und klingt es wie in den Kompositionen Chopins: schwermütig, bestrickend, mit verhaltenem Schmerz. Es fehlte Lenau an einem Gegengewicht zu seiner Fantasie; er versank in seine Stimmungen und Zweifel, in seine krankhafte Schwärmerei und Todessehnsucht.

Eduard Mörike

Den großen Gegensatz zu allem, was Politik, Tendenz, Philosophie, Zeitstimmung hieß, stellte Eduard Mörike in einer gleichsam zeitlosen, lange unbeachtet gebliebenen und doch in die Tiefen des nationalen Lebens hinabsteigenden Poesie dar. Die Dichtung der Romantik war in voller Zersetzung, Brentanos und Uhlands Lyrik war verstummt; Heine, Freiligrath und Lenau waren die Dichter des Tages. Das junge Deutschland hatte 1839 seinen kurzen Rausch ausgeträumt, nach echter unverfälschter Poesie ging das Sehnen künstlerischer Naturen. Dies Sehnen stillte Mörike.

Jugendzeit und Studienjahre. Das Leben Mörikes war äußerlich das denkbar einfachste und ruhigste. 1804 wurde Eduard Mörike in Ludwigsburg geboren, wo Schubart und Schiller gelebt hatten und Justinus Kerner, David F. Strauß und Friedrich Theodor Vischer zur Welt kamen. Mörikes Vater war Landvogteiarzt und herzoglicher Leibmedikus, ein ernster, philosophischen Studien zugewandter Mann, dessen Familie, aus Norddeutschland stammend, sich der Verwandtschaft mit Martin Luther rühmte. Gleich fast allen künstlerisch bedeutenden Naturen dankte der Sohn die Fantasie und die Heiterkeit des Gemütes der Mutter. Kindheitserinnerungen durchziehen auch Mörikes spätere Dichtungen. Er liebte es als Kind, sich auf den Oberboden seines elterlichen Hauses zurückzuziehen oder einsam den weiten Ludwigsburger Park zu durchstreifen und den Schauer der Romantik in stillem Sinnen zu genießen. Der Tod des Vaters 1817, der die Familie in ziemlich dürftigen Verhältnissen zurückließ, warf düstere Schatten in die Kindheit. In Stuttgart, im Hause seines Onkels, des Landschaftskonsulenten Georgii, lebte der Knabe bis zum Eintritt in die Klosterschule in Urach. Bei seinem zurückgezogenen, durchgeistigten Wesen schien es natürlich zu sein, daß er Geistlicher wurde. Die altwürttembergischen Klosterschulen waren noch von altertümlicher Strenge. Mörike mit seinem weichen Gemüt behauptete sich nur durch seine glücklichste Gabe, durch den Humor; er wandelte, erzählen seine Zeitgenossen, in einer Art von Trunkenheit dahin, ohne das Verhältnis der jedesmaligen Umgebung recht zu bemerken. In die Uracher Zeit fiel seine Freundschaft mit Wilhelm Hartlaub und dem Dichter Wilhelm Waiblinger. Das schöne, liebliche Tal von Urach nannte der werdende Dichter „seines Lebens andre Schwelle, seiner tiefsten Kräfte stillen Herd, seiner Liebe Wundernest.“ Von 1822 bis 1826 lebte Mörike im theologischen Stift zu Tübingen. Es war wie die schönste, so auch die bewegteste Zeit seines Lebens. Zwar standen die Stiftler unter dem Zwang der strengen Schul- und Klostererziehung. Aber viele große Männer wie Johannes Kepler, Hölderlin, Hegel, Schelling, David Friedrich Strauß, Friedrich Vischer, Baur, Hermann Kurz u. a. sind aus dem alten Stift in Tübingen hervorgegangen. Mörike war keiner von den glänzenden Theologiestudenten; die liebe Sonne zog ihn mehr als die messianischen Weissagungen an. Auch in Tübingen umgab ihn eine herrliche Natur: Wurmlingen, Hirsau, Bebenhausen, Lustnau und die schwäbische Alp waren seine Lieblingsorte. Dem lauten studentischen Treiben fernstehend, entzückte er in freundschaftlichem Kreis durch den Schwung seiner Seele und eine bezaubernde Fülle der Fantasie. In Tübingen ergriff den jungen Poeten die stärkste Leidenschaft seines Lebens, die Liebe zu einem schönen Schenkmädchen, Maria Mayer, der Peregrina seiner Gedichte und der Zigeunerin im Maler Nolten. Die schöne Abenteurerin, deren Persönlichkeit dunkel bleibt, bereitete Mörike eine schmerzliche Enttäuschung, und sorgsam suchte er später jede Spur von ihr zu verwischen. Mit seinen vertrautesten Freunden Bauer und Hartlaub spann sich Mörike in die Wunderwelt des Märcheneilands Orplid ein, das sich die Freunde im Stillen Ozean dachten und das sie mit einem eigenen Volk, mit einer eigenen Götterwelt, einer eigenen Sprache und Geschichte fantasievoll ausstatteten.

Vikar- und Pfarrerzeit. 1826 sollte der junge Theolog in den Dienst der Kirche treten. Das Leben behaglichen poetischen Dahinträumens war vorbei. Mörike hat den geistlichen Beruf niemals geliebt. Acht Jahre verbrachte er als Pfarrverweser, bald in Möhringen, bald in Köngen, bald in Plattenhardt, bald in anderen Orten. Märchenfantasien waren das poetische Ergebnis seiner früheren Jahre in Tübingen gewesen; das künstlerische Ergebnis seiner Vikariatsjahre war der Roman aus der Gegenwart Maler Nolten. Mörikes

ganzes Wesen ward reifer und fester, mochte er auch, wie er sagte, die lähmenden Gesangbuchseinflüsse sehr empfinden. In Plattenhardt verlobte er sich mit Luise Rau; F. Vischer nennt sie eine weiche Taube, die im weißen Kleidchen mit den blonden Locken den jungen Leuten sehr hübsch vorkam, leider aber gar zu einfältig gewesen sei. Mörikes Lyrik entwickelte sich in dieser Zeit der Liebe zu Luise immer reicher und reiner; aber 1833 löste sich das Verhältnis wieder auf. 1834 ward Mörike Pfarrer in Cleversulzbach. Seine Mutter und seine Schwester Klärchen, die immer mehr in des Dichters Wesen hineinwuchs, führten seinen bescheidenen Haushalt. Der Ort lag in idyllischer Gegend; im alten Turmhahn hat der Dichter sein Leben und Treiben in Cleversulzbach geschildert. Auf dem Friedhof erneuerte er das Grabmal von Schillers Mutter; seine eigene Mutter bestattete er neben der Mutter Schillers. Die Cleversulzbacher Zeit war die Blütezeit von Mörikes Lyrik. „Ein Buch in der Tasche", schreibt sein Biograph Harry Maync, „durchstreifte er die nächstgelegenen Hügel und Wälder, den Schäferbühl, den Dahenfelder- und den inzwischen verschwundenen Fürstenwald. Bald lagerte er sich im Weinberg auf der Höhe unter dem Kirschbaum, bald auf dem einsamen Waldplätzchen, dessen schöne Buche er besang, bald unter seiner Lieblingsfichte, wo er in Klopstocks Oden las, oder er erlebte seine Waldidylle unter die Eiche gestreckt, im jung belaubten Gehölze." Allerlei Basteleien trieb er, mit Vorliebe Schnitzen, Gravieren, Schönschreiben. Seine Gemeinde schätzte Mörike als Prediger und Seelsorger, doch pflegte er sich die Geschäfte möglichst leicht zu machen. Vom zweiten Jahr seiner Pfarrertätigkeit an erhielt er einen Vikar. „Er ließ die Freunde wohl Sonntags in seiner Kirche für ihn predigen, während er selbst vergnüglich lauschend draußen unter dem geöffneten Kirchenfenster im Rasen lag." Mit Hartlaub, Kerner, Karl Mayer und Hermann Kurz war er innig befreundet. Erst neununddreißigjährig schied der Dichter wegen Kränklichkeit aus dem geistlichen Amt und von Cleversulzbach. Nur ein kleines Ruhegehalt ward ihm zuteil.

Mußezeit und Lebensabend. Gemeinsam mit seiner Schwester Klärchen zog Mörike 1843 zunächst nach Wermutshausen, dann nach Mergentheim. Von den religiösen und politischen Kämpfen der Zeit hielt er sich gänzlich fern. Er verlobte sich in Mergentheim mit der Tochter eines bayrischen Oberstleutnants, mit Margarete von Speeth. Sie war 27 Jahre alt; ihre unschuldige Schläfe schmückte „der Gram mit dunklem Kranz." Von neuem sprudelte der Quell von Mörikes Dichtung in den Jahren 1845 und 1846; mancherlei Lieder entstanden und die Idylle vom Bodensee ward vollendet. Margarete war Katholikin, die Ehe mit ihr ward dem früheren protestantischen Pfarrer sehr verdacht. Doch Klärchen, die geliebte Schwester, riet dem Bruder zur Ehe. Die Vermählung ward vollzogen. Zu dritt lebten die nah Verbundenen seit 1851 in Stuttgart, wo Mörike eine bescheidene Stelle als Lehrer für Literatur am Katharinenstift erhalten hatte. Von Werken erschien 1852 das Stuttgarter Hutzelmännlein, 1856 die Novelle Mozart auf der Reise nach Prag. Der Dichter lebte sehr zurückgezogen, doch fehlte es ihm an Ehrungen nicht; der König von Bayern verlieh ihm den neugegründeten Maximiliansorden, die Schillerstiftung gab ihm einen Ehrensold. Langsam ward er, um den sich die Welt und die Literaturgeschichte nur wenig gekümmert hatte, berühmt Von den Freunden dieser Jahre sind Theodor Storm, Moritz von Schwind, Paul Heyse und Em. Geibel zu nennen. 1866 trat Mörike von der Stellung am Katharinenstift zurück. Mehrfach wechselte er den Aufenthaltsort. Er wußte nicht, wohin. Leider waren die häuslichen Verhältnisse nicht ungetrübt geblieben. Margarete fühlte, daß Klärchen zwischen ihr und dem Gatten stand. Mörike sehnte sich nach der Idylle früherer Zeit in Cleversulzbach zurück. Um den gespannten Verhältnissen zu entrinnen, schlug der Dichter selbst eine Trennung vor. Schon von 1856 an verstummte sein Dichtermund, der in unnachahmlicher Zartheit und Natürlichkeit die schönsten deutschen Lieder nach Goethe und Brentano gesungen hatte. Stets hatte Mörike sich fern vom Tagesgetriebe gehalten, Feinde hat er kaum gehabt. Mit der Umarbeitung seines Romans Maler Nolten, die ihn Jahrzehnte lang beschäftigte, kam er nicht zustande. Ein edles, friedliches, im klassischen Sinne frommes Dichterleben war es, das 1875 in Stuttgart sein Ende fand. „Heimlich stahl er sich aus der Welt wie ein stiller Berggeist aus einer Gegend wegzieht, ohne daß man es weiß, wie wenn ein schöner Junitag dahin wäre." Mörike liegt auf dem Pragkirchhof in Stuttgart begraben.

Roman: Maler Nolten (ursprüngliche Form 1832, unvollendete Umarbeitung 1854 bis 1875, von Julius Klaiber vollendet 1876).

Novellen: Der Schatz 1836, Der Bauer und sein Sohn 1839, Lucie Gelmeroth 1839. Das Stuttgarter Hutzelmännlein (mit der Historie von der schönen Lau) 1852. Mozart auf der Reise nach Prag 1856.
Idylle vom Bodensee (in Hexametern) 1846.
Gedichte 1838, weitere Auflagen 1842, 1848 und 1856, daraus:
Naturlieder: An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang (O flaumenleichte Zeit der dunkeln Frühe!), Er ist's (Frühling läßt sein blaues Band), Im Frühling (Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel), Mein Fluß (O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl), Die schöne Buche, Um Mitternacht (Gelassen stieg die Nacht ans Land).
Liebeslieder: Ein Stündlein wohl vor Tag, Erinnerung (Jenes war zum letzten Male), Agnes (Rosenzeit, wie schnell vorbei, schnell vorbei), Josefine (Das Hochamt war), Das verlassene Mägdlein (Früh, wann die Hähne krähn), Der Jäger (Drei Tage Regen fort und fort), Die Soldatenbraut (Ach, wenn's nur der König auch wüßt'), Lieder an Peregrina (aus Maler Nolten).
Balladen: Schön Rohtraut (Wie heißt König Ringangs Töchterlein? Rohtraut, Schön Rohtraut), Die traurige Krönung (Es war ein König Milesint), Die Geister am Mummelsee, Vier Schiffer- und Nixenmärchen, Der Feuerreiter.
Idyllen: Der alte Turmhahn (Zu Cleversulzbach im Unterland), Ach nur einmal noch im Leben, Besuch in der Karthause, Bilder aus Bebenhausen.
Verschiedenes: Das Märchen vom sicheren Mann, An den Schlaf, Der König bei der Krönung, Denk' es, o Seele (Ein Tännlein grünet wo), Auf das Grab von Schillers Mutter, Charwoche, Storchenbotschaft, Jung Volker (Jung Volker, das ist unser Räuberhauptmann), Häusliche Szene, Gebet (Herr, schicke was du willt), An meine Mutter.
Briefwechsel mit Herm. Kurz, M. von Schwind und Th. Storm. — Briefe 1903.

Mörikes Jugendentwicklung können wir am besten an seinem Roman Maler Nolten erkennen. Mörike glaubte anfangs zum Dramatiker geboren zu sein. Es zeigte sich schon im Maler Nolten, daß er höhere Begabung für die Novelle, und die höchste Begabung für die Lyrik besaß. In Nolten finden wir in dichterisch verklärter Gestalt Mörike mit den Seinen: Bauer, Waiblinger, Maria Meyer-Peregrina und Luise Rau. Mörike steht merkwürdigerweise in seinem Erstlingswerk schon auf seiner vollen Höhe. So reich dieser Roman Mörikes an individuellen Zügen ist, so wenig ist er doch ein Abbild der Wirklichkeit. Wir müssen ihn als Fantasiestück nehmen, bei dem ein Unterschied zwischen der Handlung und der poetischen Stimmung zu machen ist. Die Stimmung schafft dem Roman einen unvergänglichen poetischen Wert; die Handlung in ihrer Willkürlichkeit und Verzwicktheit ist nicht zu halten. Sie zeigt eine Verbindung von Einflüssen aus Wilhelm Meister, den Wahlverwandtschaften und den Dichtungen der Romantik. Der Romantik letzte Rose, erblühend im geheimsten Tal von Schwaben, nannte Theodor Mommsen die Dichtung. Am stärksten hatte Goethe auf den Dichter gewirkt. Der Maler Nolten ist wie Wilhelm Meister ein tatloser Romanheld; beide werden von geheimnisvoll waltenden äußeren Mächten gelenkt; die Zigeunerin Elisabet zählt Mignon zu ihrer Ahnherrin, der zeitliche Hintergrund ist nur verschwommen gezeichnet; die Theaterliebhaberei, der halbe Wahnsinn, die Voraussagungen, Ahnungen und Träume deuten ebenfalls auf die Goetheschen Romane zurück. Darin jedoch weicht Maler Nolten von Wilhelm Meister ab, daß er kein Erziehungsroman ist. Von der Romantik, Tieck, Jean Paul, Amadeus Hoffmann, Justinus Kerner und der Schicksalsdramatik liefen ebenfalls Fäden zu Mörikes Jugendwerk herüber: „In Anlage und Komposition berührte sich Mörike mit Goethe, in Stoff und Stil mit der Romantik, in seinem charakteristischen Gehalt aber war Maler Nolten des Dichters volles Eigentum." Das Werk erinnert auch an Gottfried Kellers späteren Jugendroman Der grüne Heinrich.

Theobald Nolten, ein junger Maler von verheißungsvollem Talent, verliebt sich in die schöne Gräfin Konstanze. Seine erste Neigung gehörte einem einfachen Försterskind, Agnes mit Namen. Diese steht unter dem Einfluß der geistesgestörten Zigeunerin Elisabet, die den jungen Maler ebenfalls liebt und ihn besitzen möchte. Agnes wird durch sie zu einem scheinbaren Treubruch gegen Nolten verleitet, der sich infolgedessen von ihr abwendet. Sein Freund, der Schauspieler Larkens, wechselt, um Nolten die Rückkehr zu Agnes offenzuhalten mit ihr Briefe, in denen er des Freundes Handschrift nachahmt. Dann trennt er Nolten und die Gräfin und beichtet dem Maler seine wohlgemeinte List. Nolten ist von der Treue des Freundes gerührt und kehrt zu Agnes zurück. Das Verhängnis treibt jedoch alle Personen in den Tod. Larkens, ohne Kenntnis, daß sein Plan gelungen ist, gibt sich selbst den Tod. Agnes stirbt, als sie den Zusammenhang mit den angeblichen Briefen Noltens erfährt, im Wahnsinn. Nolten endlich, von der Zigeunerin verfolgt, stirbt bald danach an einer Vision, die er von der unheimlichen Zigeunerin hat.

Von poetischen Einlagen enthielt der Roman das dramatische Schattenspiel Der letzte König von Orplid, halb in Versen, halb in Prosa geschrieben, und eine Reihe der schönsten Gedichte Mörikes: die Peregrinalieder, das Elfenlied, den Feuerreiter, die Geister am Mummelsee, Rosenzeit, Jung Volker. Maler Nolten machte den Namen des Dichters zuerst bekannt. Nach 1854 begann Mörike den Roman umzuarbeiten, aber die Arbeit ging unsäglich langsam von statten, und Mörike ist auch mit ihr nicht fertig geworden; nur der erste Band war umgearbeitet, als Mörike starb. Das Werk wurde später von Julius Klaiber für den Druck umgearbeitet; die tragischen Momente wurden dabei abgeschwächt.

Mörikes menschlicher Charakter. Mörike war eine reingestimmte Natur, und so war alles, was er schuf, voll Naturfrische, Reinheit und Unberührtheit. Er war ein Mann, der sich nach Goethes Wort ohne Haß vor der Welt verschloß. Mörike war kein straffer, männlicher, kühn vordringender Charakter wie sein Landsmann Schiller, er lebte ganz nach innen. „Laß, o Welt, o laß mich sein! — Locket nicht mit Liebesgaben, — Laßt dies Herz alleine haben, — Seine Wonne, seine Pein!" Ein beschaulicher Poet wie Mörike mußte gerade seinen Zeitgenossen als ein unpraktischer Träumer und Sinnierer erscheinen. Mißmutig warfen ihm manchmal die Freunde seine Untätigkeit, die Ruheseligkeit seines Wesens, den geringen Umfang seiner Werke vor. Doch der Dichter ließ sich durch solche Ermahnungen nicht von seiner Bahn abbringen. Auch in stillen Zeiten, auch in Zeiten der scheinbaren Untätigkeit schwoll und trieb das poetische Leben in ihm. In einer Zeit und unter einer Generation, die alles aufs hitzigste betrieb und die sich oft künstlich etwas abzuringen suchte, was ihr nicht eigen war, nahm Mörike die Sonderstellung ein, daß er stets nur das schuf, was ungewollt und ungekünstelt wie eine Frucht zu Tage kam; es war sein innerstes Gesetz, daß er alles seiner Natur nicht Gemäße ablehnte und niemals etwas erkünstelte oder erzwang. „Man darf Mörike nicht arm an Leidenschaft nennen; seine Dichtung ließ sie tief innen spüren, aber nach außen hin war sie abgedämpft, sie blitzte nicht empor in schnellem verderblichen Feuer, sondern wetterleuchtete nur aus der Ferne der Erinnerung . . . Auf ihn paßt Lenaus Wort von den alten Violinen, die mit der Zeit eine Menge Splitterchen aus sich herausspielen, weil sie nicht hineingehören in ihre Schwingungen, weil sie den in ihnen wohnenden Geist der Harmonie stören." (Maync.)

Lyrik. Mörike zählt zu Deutschlands größten Lyrikern. Wie alle wahrhafte Lyrik wurzelt auch seine Dichtung im Gelegenheitsgedicht. Eine stille Tiefe, eine

zarte Innigkeit spricht aus seinen Gedichten, denen alles Gemachte, Aufgeblasene und Undichterische fehlt. Die Hingabe an das Einfache und Milde erinnert an Goethe, die melodische Weichheit an Eichendorff, die herzliche Natürlichkeit und Naivität an das Volkslied. Mit Goethe hatte Mörike gemein, daß eine reine, nie von des Gedankens Bläße angekränkelte Stimmung die Gedichte erfüllt, daß alles erlebt und angeschaut war; „von innerem Gold ein Widerschein." Doch darf man Mörike und Goethe nur in der Reinheit der lyrischen Stimmung, nicht in Hinsicht auf den Umfang der Stimmung miteinander vergleichen. In den Stoffen wie in der Ausdrucksform berührte sich Mörike, ohne jemals in Nachahmung zu verfallen, mit dem Volkslied und den alten deutschen Liedern in des Knaben Wunderhorn. Durchflossen sind seine Gedichte von einem Strom köstlicher Musik, der viele Komponisten, namentlich Schumann, Brahms und Hugo Wolf, zur musikalischen Nachschöpfung seiner Lieder angeregt hat. Es war das ureigene Geheimnis dieses Dichters, der das Leise, Keusche, Gesunde und Innige bevorzugte, daß er auch die kleinsten Motive des täglichen Lebens poetisch zu behandeln wußte. „Mörike nimmt eine Hand voll Erde, drückt sie ein wenig — und alsbald fliegt ein Vögelchen davon." Bei allem Reichtum an Empfindung war Mörike doch niemals weichlich, und seine Dichtung zerfloß niemals im bloßen Wohlklang schöner Worte.

Idyllen. Mörikes Leben war selbst eine Idylle; seine Natur bedurfte der Stille. So ward er denn auch in der Dichtung der Meister der Idylle. Sein bekanntestes Gedicht, Der alte Turmhahn, das Ludwig Richter mit köstlichen Bildern versehen hat, ist ein Muster seiner Gattung. Der bresthaft gewordene Hahn wird vom Turm herabgenommen und zum alten Eisen geworfen. Da rettet der Pfarrherr den alten Kirchendiener, trägt unter Begleitung von Frau, Magd, Knecht und Kindern den großen Gockel in die Stube und setzt ihn in seinem Studierzimmer auf den Ofen. Was der Hahn hier sieht und erlebt, das erzählt er uns nun selber mit jener Schalkhaftigkeit, die eine der wesentlichen Bestandteile der Mörikeschen Dichtung ist.

Zu einer humoristischen Schöpfung größeren Stils erhebt sich der Dichter in dem prachtvollen Märchen vom sicheren Mann. Die Idylle vom Bodensee, die als Komposition schwach ist und eigentlich aus drei Einzelschwänken besteht, hält die Mitte zwischen den griechischen Idyllen und Hebels erzählender Darstellungsweise.

Novellen. Ein echter Dichter war Mörike auch in Prosa. Seine schönsten novellistischen Werke sind: Lucie Gelmeroth, Das Stuttgarter Hutzelmännlein und Mozart auf der Reise nach Prag. Die letztgenannte Erzählung gehört zu dem Lieblichsten, was die deutsche Erzählungsliteratur hervorgebracht hat. Sie ist frei erfunden, aber sie ist das Muster einer geschichtlich gefärbten Novelle.

> Mozart, zu dessen Kunst Mörike eine tiefe Seelenverwandtschaft hatte, ist im Begriff nach Prag zu reisen, um dort die halbfertige Oper Don Juan aufführen zu lassen. Durch einen Zufall wird Mozart in das Haus eines kunstliebenden Grafen geführt, er und seine Frau Konstanze erzählen von Künstlerfahrten und von der Entstehungsgeschichte des Don Juan. Mit einem wehmütigen Ausklang, Mozarts frühen Tod andeutend, schließt die Erzählung.

Von Eichendorff und Mörike ging die lyrische Novelle aus, die wir dann in der dritten und vierten Generation bei Storm und Jensen ausgebildet sehen.

Mörike ist wohl als einer der innigsten Natur- und Liebeslyriker den größten Dichtern unserer Zeit ebenbürtig, nimmt man ihn aber als Gesamterscheinung, so ist er keine überragende Persönlichkeit. Er war, literargeschichtlich genommen, der große Gegensatz zu den Dichtern der Bewegungsliteratur, der Tagesinteressen, des Weltschmerzes, der Verneinung, also zu Gutzkow, Heine, Lenau, Laube. Sein bleibendes Verdienst läßt sich am besten mit den Worten seines Landsmanns Strauß ausdrücken: „Ihm verdanken wir es, daß man keinem von uns jemals wird Rhetorik für Dichtung verkaufen können; daß wir allem Tendenzmäßigen in der Poesie den Rücken kehren; daß wir Gestalten verlangen, nicht über Begriffsgerippe künstlich hergezogen, sondern so, wie sie leibten und lebten, mit Einem Blick vom Dichter erschaut und ins Dasein gerufen."

Annette von Droste

Alles an ihr ist ausgeprägter, charakteristischer als bei Mörike. Bei diesem war der Zusammenhang mit dem Volkslied, mit Goethe, Uhland und Eichendorff unverkennbar, bei Annette lassen sich literarische Einflüsse von Bedeutung für ihre Entwicklung überhaupt nicht nachweisen. Man hat sie die größte deutsche Dichterin genannt; Luise von François und Marie von Ebner stehen ihr an Bedeutung nahe. Annette war eine kraftvolle poetische Individualität. Was sie war, dankte sie sich selbst, den Natureindrücken ihrer Heimat und dem ihr über alles teuren katholischen Glauben. Dennoch war sie zu sehr Künstlerin, als daß eine einseitige katholische Richtung ihre Gedichte beherrscht hätte. Wenn Mörikes Gedichte in voller Ursprünglichkeit nichts andres wollen als einfach gefallen; wenn eine heitere Sinnlichkeit in ihnen atmet, die unwillkürlich bestrickt, so verlangen Annettens Gedichte ein längeres Versenken, weil ihre Schönheit nicht offen zu Tage liegt und weil Weltdarstellung und Ausdruck von einer strengen Herbigkeit sind, die bis auf den heutigen Tag der Verbreitung der Gedichte hinderlich gewesen ist.

Jugendtage auf Hülshoff. Als Tochter des Münsterlandes wurde Annette von Droste auf dem einsam gelegenen Stammschloß Hülshoff, einer westfälischen Wasserburg, 1797 geboren. Der Vater Klemens August von Droste war sanft, feingebildet und gemütreich, ein Naturfreund und eifriger Sammler, er pflegte viel zu lesen; die Mutter, Freiin Luise von Haxthausen, war klug und streng, sie führte das Regiment in Haus und Hof und hielt die Tochter auch in späterer Zeit in Abhängigkeit von sich. Annette war von zarter Gesundheit und von überaus lebhafter Fantasie. Früh ergriff sie die Jugendkrankheit begabter Geister: die Lesewut. „Wenn sie in ein Buch sich versenkte, konnte sie in die höchste Bewegung, in einen inneren Jubel geraten, Selbstgespräche beginnen, und, die Welt um sich her vergessend, wie eine Verzückte alle Zeichen der unglaublichsten Aufregung an den Tag legen." In innigster Weise verwuchs sie mit dem Land und Volk ihrer Heimat. Das Münsterland mit seinen Gespenster- und Hexensagen hat niemand so trefflich geschildert wie sie. In der Stadt Münster lebten die Fürstin Galitzin und Friedrich Leopold von Stolberg. Streng katholische Lebensauffassung herrschte im Haus der Eltern. Ihr erstes Gedicht war einem früh verstorbenen Hähnchen gewidmet, sie barg das Lied sorgsam für künftige Geschlechter im Sparrenwerk des Schloßturms. Seit 1814 kränkelte sie. Annette war schon als junges Mädchen eine ausgeprägte Persönlichkeit. Sie beschäftigte sich nur mit geistiger Arbeit, lehnte weibliche Beschäftigungen ganz ab, besaß einen scharfen Verstand, eine große Beobachtungsgabe und eine überreizte Fantasie. Sie war in ihrer Jugend eine feine Gestalt mit großen hellblauen, fast vorstehenden Glasaugen, die hohe breite Stirn von Flechten goldblonden Haars bekrönt. In einer Skizze: Der Edel-

mann aus der Lausitz und das Land seiner Vorfahren, hat Annette in der Schilderung des Fräulein Sofie ein Selbstporträt von sich gegeben: „Ob ich sie hübsch nenne? Sie ist es zwanzigmal am Tage und ebenso oft wieder fast das Gegenteil. Ihre schlanke, immer etwas gebückte Gestalt gleicht einer überschossenen Pflanze, die im Winde schwankt; ihre nicht regelmäßigen, aber scharf geschnittenen Züge haben etwas höchst Adeliges und können sich bis zum Ausdruck einer Seherin steigern. Aber das geht vorüber, und dann bleibt nur etwas Gutmütiges und fast peinlich Sittsames zurück.“ Eine Jugendliebe zu einem Mann, der ihrer nicht würdig war, berührte ihr ohnedies tiefernstes Gemüt, doch sind hier die Spuren nicht deutlich zu verfolgen. Ihre frühesten Werke waren ein unvollendetes Drama Bertha 1814, ein romantisches Epos Walter 1818, die erste Hälfte des Geistlichen Jahres 1820 und ein Roman Ledwina 1824. Die Gedichte des Geistlichen Jahres zeigten eine ganz auffallende Geistesreife.

Die langsam Alternde auf Rüschhaus. 1826 starb Annettens Vater, einige Jahre später auch ihr geliebter Bruder Ferdinand. Auf einer Reise an den Rhein lernte sie die Boisserés, Friedrich Schlegel, Johanna Schopenhauer und andere bedeutende Männer und Frauen kennen. Von fremden Dichtern traten ihr Walter Scott und Byron nahe, namentlich sprachen sie Walter Scotts Romane mit ihren Schilderungen des schottischen Berg- und Heidelandes an. Die Mutter zog nach dem Tod des Vaters mit Annette nach Rüschhaus. Mitten in der Heide lag der Witwensitz der Drostes, von einem Park und Wassergraben umgeben. Gras und Unkraut überwucherten die Wege, wilde Rosen und wilder Wein die Mauern, die Trümmer vergangener Herrlichkeit bedeckten den Boden. Dort lebte Annette ihr einsames Leben. „An einen knorrigen Eichenstamm gelehnt, konnte sie stundenlang sitzen auf ihrem ausgebreiteten Tuch, und hinausblicken in die weite, lautlose Heide; oder sie lagerte sich an versteckten Waldplätzen neben stille, tiefe Teiche, bis die Abendnebelschleier die Wasserlilien vor dem Auge verdämmern ließen und der Mond darüber heraufkam. Sie sammelte Kräuter, Käfer und Steine; sie liebte es, sich recht ans Herz der Erde zu schmiegen . . . Bis zur Mitternacht konnte sie, wie eine Norne mit aufgelöstem Haar, im Mondesschein durch die Gebüsche des Gartens wandeln, immer begleitet von ihrer mächtig gestaltenden Fantasie.“ Ihre Schwester Jenny hatte sich 1834 mit dem Freiherrn Josef von Laßberg, einem berühmten Germanisten und Sammler alter Handschriften, verheiratet und lebte auf Schloß Eppishausen im Thurgau in der Schweiz. Dort besuchte sie Annette. Nach der Rückkehr gab sie ihre ersten Gedichte 1838 heraus. 1841 übersiedelte sie zu ihrem Schwager Laßberg, der die altersgraue Meersburg am Bodensee gekauft und da seine Schätze an Handschriften des Nibelungenliedes, der Minnesänger und anderer Dichter des Mittelalters aufgehäuft hatte.

Späte Liebe, neues Schaffen (Meersburg). Annette hatte sich schon vom Jahr 1830 eines jungen Mannes angenommen, des Sohnes einer Jugendfreundin, der aus einer alten freien westfälischen Bauernfamilie stammte. Levin Schücking, siebzehn Jahre jünger als Annette, hatte sich anfangs wenig um das ältliche Edelfräulein gekümmert. Literarische Arbeiten brachten beide einander näher, liebes Mütterchen redete Levin die Freundin an. 1841 berief ihn der Freiherr von Laßberg, um ein Verzeichnis seiner großen Bibliothek in Meersburg aufzustellen. In diesen Monaten des Zusammenseins muß in der herben und keuschen Seele der Alternden, die ein tief leidenschaftliches und doch mimosenhaft zartes Empfinden besaß, eine Liebe zu dem so viel jüngeren Mann aufgekeimt sein. Davon kann füglich nicht die Rede sein, daß der gewandte, doch keineswegs das Mittelmaß schriftstellerischer Begabung übertragende Levin Schücking der Wecker ihres Genius gewesen sei. Die Gedichte, die Annette im Jahr 1841 mit wunderbarer Schnelligkeit niederschrieb, — infolge einer Wette mit Levin, daß sie in wenig Wochen einen Band lyrischer Gedichte werde schreiben können, — ruhten schon lange in ihrem Geist und traten bei dieser Gelegenheit nur hervor. Ohne die Liebe zu Levin wären sie freilich nicht niedergeschrieben worden. Annette hielt sich als Vierundvierzigjährige noch für liebenswert; in ihr kämpften mütterliche und zärtliche Gefühle. Levin wurde von ihrer großen Leidenschaft nicht in Bann geschlagen; er sah mit Verehrung und Bewunderung zu ihr auf, doch konnte er ihre Neigung nicht erwidern. Nach kurzer Zeit schied er. Annette fühlte wohl, daß sie in seiner Nähe ihr Bestes geschaffen. In einem Brief an Levin bittet sie: „Schreib mir nur oft; mein Talent steigt und stirbt mit Deiner Liebe; was ich werde, werde ich um Dich und um Deinetwillen, sonst wäre es mir viel lieber und bequemer, mir innerlich allein etwas vorzudichten.“ Nach Levins Verlobung mit Luise von Gall erkrankte

sie, im Innersten getroffen. In den folgenden Jahren machten ihre Empfindungen gegen Levin einer gereizten Stimmung Platz. Er aber verbreitete als einer der Überzeugtesten den Ruhm von seinem lieben „Mütterchen." Annette wendete sich in späteren Jahren immer mehr vom Getriebe der Welt ab. Sie vollendete die zweite Hälfte ihrer Gedichtsammlung: Das Geistliche Jahr. Todesahnungen beschäftigten die Kranke. Sie starb 1848 in Meersburg und liegt dort begraben. Auf ihrem Grabe stehen die schlichten Worte: Ehre dem Herrn.

Frühwerke: Bertha (Fragment eines Jambentrauerspiels) 1814. — Walther (romantisches Epos in 6 Gesängen) 1818. — Ledwina (Romanfragment) 1824. — Sämtlich erst im Nachlaß veröffentlicht 1878.
Gedichte 1838 und 1844. Letzte Gaben (aus ihrem Nachlaß) 1860.
Das geistliche Jahr, die erste Hälfte 1820, die zweite 1848 vollendet, erschienen 1851.
Größere erzählende Dichtungen aus den Gedichten: Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard. Des Arztes Vermächtnis (1836 bis 1837 entstanden). Die Schlacht im Loener Bruch (1838 vollendet). Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers (1842 entstanden).
Novelle: Die Judenbuche, 1842 erschienen.
Einzelne Gedichte, Heidebilder: Die Jagd (Die Luft hat schlafen sich gelegt), Der Weiher (Er liegt so still im Morgenlicht), Der Hünenstein (Zur Zeit der Scheide zwischen Nacht und Tag), Die Mergelgrube (Stoß deinen Scheit drei Spannen in den Sand), Die Krähen (Heiß, heiß der Sonnenbrand), Das Hirtenfeuer (Dunkel, dunkel im Moor), Der Heidemann (Geht, Kinder, nicht zu weit ins Bruch), Der Knabe im Moor (O schaurig ist's, übers Moor zu gehn).
Andere Gedichte: Am Turm (Ich steh' auf hohem Balkone am Turm), Der Brief aus der Heimat (Sie saß am Fensterrand im Morgenlicht), Brennende Liebe (Und willst du wissen warum), Die junge Mutter (Im grün verhangnen duftigen Gemach), Die beschränkte Frau (Ein Krämer hatte eine Frau), Des alten Pfarrers Woche.
Balladen: Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln, Der Graf von Thal, Das Fegefeuer des westfälischen Adels, Vorgeschichte, Der Grane, Das Fräulein von Rodenschild, Der Geierpfiff, Die Vergeltung, Der Mutter Wiederkehr.
Bruchstücke von Erzählungen: Bei uns zu Lande auf dem Lande (Einleitung und zwei Kapitel) 1840, erschienen 1860. — Josef (Kriminalgeschichte) 1840.
Bilder aus Westfalen 1840, Schilderungen von Land und Leuten, ohne Verfassernamen 1845 erschienen.
Briefwechsel. An Schlüter und Junkmann, zwei Gelehrte; an die Familie und an Levin Schücking, die zuverlässigste und wichtigste Quelle für die Geschichte ihrer Seele.

Die Anfänge der Annette von Droste waren nicht bedeutend. Weder das Drama Bertha noch das Epos Walther noch der Roman Ledwina, von denen nur das romantische Epos vollendet wurde, gelangen über eine gewisse poetische Redseligkeit hinaus. Dies ist um so merkwürdiger, als Annette später gerade in der Gedrungenheit ihre größte Stärke findet. In den epischen und dramatischen Jugenddichtungen der Einundzwanzigjährigen ist es merkwürdig, daß in ihnen die geschlechtliche Liebe fast gar keine Rolle spielt, ebensowenig wie in ihrem gesamten späteren Schaffen. Die sinnliche Liebe, sagt ihr Freund Schlüter, schien ihr zu flüchtig, zu vergänglich, ja zu selbstsüchtig und zu verdienstlos, um über alles andere Schöne des Lebens erhoben zu werden; dagegen hat sie eheliche Tugenden, Treue, Geduld, Entsagung, Frömmigkeit, Glaube und Freundschaft hoch gepriesen.

Die Quellen ihrer Dichtung sind der Katholizismus und die Heimat. In den sehr früh entstandenen ersten Gedichten des Geistlichen Jahres hat die Dreiundzwanzigjährige sich das erstemal als Dichterin offenbart. Zwar bleibt noch eine gewisse Lehrhaftigkeit; die Dichterin schafft hier mit einem überkommenen Stoff, den sie nicht verändert; Höhe und Richtung des Gefühls sind gegeben; aber eine schmucklose Innerlichkeit und ein bemerkenswerter Reichtum der Formen — jedes der 60 bis 70 Gedichte des Gesamtzyklus hat einen anderen Strophenbau — beweisen das Dichtertum Annettens ganz deutlich.

Den zwölf Gedichten der Heidebilder in den Gedichten 1838 verdankt Annette ihren höchsten Ruhm. Niemals sind die westfälische Heide und das Moor in ihrer Einsamkeit und in ihrem träumerischen Leben anschaulicher dargestellt worden. Unter dem weiten Himmel die stille Heide, der Duft des Wacholder und Thymian, die Weiher mit ihren Wasserrosen, die hochgiebeligen einsamen Schlösser, der einsam dahinziehende Schäfer, der Nebel aus dem unheimlichen Moor, die Jagdhütte, die Mergelgrube, das ganze Pflanzen-, Tier- und Menschenleben der Heide steht lebhaft vor uns. In diesen Gedichten zeigt sich eine Kunst der Naturschilderung, die ähnlich wie die Landschaftsschilderung in W. Alexis' brandenburgischen Romanen unser Naturempfinden unendlich verfeinert hat.

Annette war eine der schärfsten Naturbeobachterinnen, die es jemals gegeben hat. Ihre Kleinmalerei der beseelten wie der unbeseelten Natur ist nicht zu übertreffen. Sie hatte von Jugend auf gründliche Naturstudien gemacht; ja sie war auch nach wissenschaftlicher Auffassung eine bedeutende Naturforscherin. Das Leben der Heide hatte sie mit der höchsten Verfeinerung des Gesichts und des Gehörs still in sich aufgenommen, hatte es mit Gefühl durchtränkt, hatte die große Auffassung dafür gefunden und die dichterische Anschauung der Heide überhaupt erst geschaffen. Das Merkwürdige und Große aber ist, daß sie in der etwa 1834 vollendeten epischen Dichtung: Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard auch die Landschaft Savoyens, die sie nie geschaut und über die sie nur Notizen sich brieflich hatte geben lassen, mit tausend kleinen Zügen in der bewunderungswürdigsten Klarheit und Farbigkeit erstehen ließ.

Fast noch größer erscheint Annette in ihren Balladen. Meist wählt sie düstre Stoffe, alte Sagen ihrer Heimat. Mit unvergleichlicher Kraft der Stimmung, ohne jedes matte, verbrauchte Bild führt sie den Leser in die eigentümliche Welt ihres Gedichtes, mit höchster Einfachheit stellt sie das Ereignis selbst dar, nirgends macht sich eine Poesie des schönen Wortes breit, überall herrscht der frische Eindruck, die starke Empfindung, die Poesie der Sache. Ganz von fern ist bei Annette ein Einfluß von Walter Scott und Wordsworth, den Dichtern der englischen Seeschule, in der Auffassung von Natur und Geschichte zu erkennen, aber das Eigenwüchsige, das heimatlich Westfälische schlägt doch immer wieder mächtig durch.

Von den Balladen führt die Entwicklung der Dichterin in gerader Linie zu ihren größeren epischen Dichtungen: Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard, Des Arztes Vermächtnis, Die Schlacht im Loener Bruch und Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers. Das älteste ist wohl das Hospiz, das im Jahr 1834 vollendet war; nur wenig später liegt des Arztes Vermächtnis; ins Jahr 1837 gehört die Schlacht im Loener Bruch; der Spiritus familiaris entstand 1842.

Das Hospiz. 1. Gesang. Ein greiser Gemsenjäger in Savoyen wandert mit seinem kleinen Enkel in rauher Jahreszeit über den großen St. Bernhard zu seiner Tochter in St. Remy auf der anderen Seite des Gebirgsstocks. Er verirrt sich, verliert das Kind, die Nacht bricht ein, er sucht in einem Beinhaus Schutz und kommt im Schneesturm endlich an das Ufer der Drance. 2. Gesang. Ein edler, treuer Bernhardiner Hund hat das Enkelkind des Jägers gerettet, die Mönche suchen auch nach dem Greis, finden ihn endlich und bringen ihn halbtot in das Hospiz. 3. Gesang. Die Tochter in St. Remy erfährt von einem Mönch die Trauerkunde, sie bricht nach dem Kloster auf, dort findet sie ihren Vater am Leben und das Kind munter spielend.

Des Arztes Vermächtnis. Der Sohn eines Arztes findet die hinterlassene Handschrift seines in Geistesumnachtung gestorbenen Vaters. Er erfährt aus ihr das furchtbare Erlebnis, das den Arzt um den Verstand gebracht hat. Er ist bei Nacht mit verbundenen Augen zu einem Kranken geführt worden, der einer Räuberbande angehört. Er erfährt, daß man ihn nicht entkommen lassen will. Doch führt ihn sein Wächter aus Mitleid an eine andere Stelle des Waldes und verläßt ihn. Eine Art Starrsucht befällt ihn, er wird Zeuge — oder glaubt Zeuge zu sein — wie eine schöne Frau, die Geliebte des Verwundeten, von den Räubern in einen Abgrund gestoßen wird. Die Zeit vergeht; doch allnächtlich erscheint dem Arzt noch dies Bild im Traum und schreckt sein zitterndes, krankes Gemüt.

Die Schlacht im Loener Bruch. Ein Bild aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Der Held ist Herzog Christian von Braunschweig, der tolle Christian, der von dem katholischen Heerführer Tilly 1623 auf der Loener Heide besiegt wird.

Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, nach einer Grimmschen Sage. Ein Roßhändler hat sich dem Teufel verschrieben. Er erhielt von unheimlichen Gesellen ein verschlossenes Glas, darin ein Geschöpf war, das wie eine Spinne aussah und sich ohne Unterlaß bewegte. Das ist der Spiritus familiaris; wer ihn besitzt, zu dem kehrt er ohne Unterlaß zurück, er mag ihn hinstellen, wohin er will. Er bringt Glück und macht beliebt, man braucht ihn nicht zu pflegen; doch wer ihn behält, bis er stirbt, der muß zur Hölle, darum sucht ihn jeder Besitzer wieder los zu werden. Der Roßtäuscher wird seines Glückes nicht froh, er reißt sich gewaltsam von dem Pakte los, wird von Haß, Verarmung, Rache und Elend getroffen, errettet aber seine unsterbliche Seele.

Am höchsten stehen der Spiritus familiaris und Des Arztes Vermächtnis. Die Kraft und Männlichkeit dieser Dichtungen ist, vom Standpunkt der Zeit aus betrachtet, für eine Dichterin ohne Beispiel. Dennoch haben auch diese Dichtungen nur wenig Erfolg gehabt. Im Jahr 1838 waren die ersten lyrischen Gedichte Annettens, vereint mit einer Auswahl Lieder aus dem Geistlichen Jahr und mit den ersten drei epischen Dichtungen erschienen, aber sechs Jahre später waren erst 75 Exemplare davon verkauft.

Zu den Meisternovellen der deutschen Literatur ist Die Judenbuche zu rechnen. Es bleibt zu beklagen, daß Annette nicht mehr Novellen geschaffen hat. Es ist eine Dorfgeschichte in Prosa aus dem Paderborner Lande ums Jahr 1789.

Ein junger Mensch namens Friedrich Mergel hat unter einer Buche einen Juden ermordet und ist entflohen. Die jüdischen Glaubensgenossen kaufen den Baum und graben mit dem Beil eine hebräische Inschrift in die Rinde des Baums, die niemand lesen kann. Der Verdacht, den Mord begangen zu haben, fällt auf einen anderen, der sich selbst das Leben nimmt. 28 Jahre vergehen. Da kehrt ein elender und einfältiger Gesell, der zugleich mit Friedrich Mergel fortgelaufen ist, in das Dorf zurück. Er kommt aus der türkischen Sklaverei. Es ist der Mörder selbst. Niemand erkennt ihn. Es geht ihm im Dorfe gut. Aber das Gewissen läßt ihm keine Ruhe. Er erhängt sich in den Zweigen der Judenbuche, wie es die Inschrift, die dort eingegraben war, gesagt: „Wenn du dich diesem Orte nahst, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast."

In den lyrischen Gedichten zeigt sich Annettens Persönlichkeit und ihr starkes Gefühls- und Gedankenleben. Echt weibliches Empfinden findet bei Annette einen kraftvollen Ausdruck, ohne daß jemals die Grenzen des Weiblichen überschritten würden. Die innere Wahrhaftigkeit macht jedes Gedicht zum vollen Ausdruck der Persönlichkeit der Dichterin. Die Herzensgüte und Herzenstreue einer ernsten, schweren, ja heiligen Mädchennatur läßt sich nirgends verkennen, es ist ein gereifter Geist, der den Leser zum Nachsinnen nötigt. Sprachlich genommen ist die Form oft hart, seltsam, dunkel. Der Ausgangspunkt ihrer Lyrik liegt in der Epik und der religiösen Dichtung. Ihr Schaffen glich nicht einem ständig fließen-

den Strom, sondern es brach nur zu Zeiten, mit langen Pausen, gewaltsam durch. Ihre religiöse Liedersammlung: Das geistliche Jahr ward allmählich vollendet. Die zweite Hälfte, von Ostern bis zum Silvesterabend reichend, umfaßt 47 Gedichte. Die letzte Hand hat die Dichterin an das Geistliche Jahr nicht gelegt. Es zeigt mit seinen poetischen Ergüssen zu allen Sonn- und Festtagen des katholischen Kirchenjahres ihr Ringen mit Gott, ihre Kämpfe zwischen Zweifel und Glauben, die Einkehr in ihr Innerstes.

Sangbar sind Annettens Lieder selten oder nie; ihr alles aus der Tiefe holender Ernst, kurz, ihr sittliches Ich haben zu viele Spuren in diesen Gedichten zurückgelassen. Mit Recht durfte Annette von sich selbst sagen, was sie von einer anderen rühmte, daß sie keine Tünche je geborgt und keine süßen Taumeltöne. In ihrer Herbheit und Wahrheitsliebe, ihrer keuschen Selbstlosigkeit, in der Unausgeglichenheit und Schroffheit ihrer Form stellte sie das gerade Gegenteil zu allem Sentimentalen, Blendenden, Prickelnden, Egoistischen in der Dichtung ihrer Generation dar. Von Lenau, Heine, Laube, Gutzkow ward sie nicht verstanden; sie harrte selber einer späteren Zeit.

Meine Lieder werden leben,
Wenn ich längst entschwand,
Mancher wird vor ihnen beben,
Der gleich mir empfand.

Ob ein andrer sie gegeben,
Oder meine Hand:
Sieh, die Lieder durften leben,
Aber ich entschwand!

Wie ein Echo auf diese Worte, die Annette in die Zukunft hineinruft, klingen die feurigen Lobeserhebungen von Detlev von Liliencron: „Annette von Droste, o du mächtiges, lebensstarkes Frauenzimmer! ständest du vor mir, fiel ich aufs Knie und küßte, überströmend, dir die Hände und dankte dir für dein großes, gütiges, liebeschweres, edles, geheimnisvolles Herz."

Die epischen Lebensgestalter

Karl Immermann

Die Vorherrschaft der lyrischen Dichtung sehen wir, je weiter wir in der Entwicklung der Literatur fortschreiten, zurücktreten, und Drama und Roman mehr und mehr an Bedeutung gewinnen, wie die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Zeit dies mit sich brachten. Der erste, der den Versuch machte, das Leben in der Zeit zwischen 1820 und 1830 in einem großen Roman widerzuspiegeln, war Immermann. Auch er hatte seine Wurzeln noch in der Romantik, doch die Romane Die Epigonen und Münchhausen weisen über die Romantik hinaus. Die Zeitgenossen faßten Immermann zumeist falsch auf. Wie schon erzählt, mußte es sich Immermann wegen eines Spottverses gefallen lassen, von Platen, der schließlich weit weniger modern als Immermann war, im romantischen Ödipus verspottet zu werden, als Stellvertreter der tollen romantischen Dichterlingsgenossenschaft, ein arges Mißverständnis, das aber in Übergangszeiten leicht möglich ist.

In Magdeburg wurde Karl Immermann 1796 als Sohn eines preußischen Kriegsrats geboren. Streng war die Zucht, in der Karl aufwuchs; altpreußisch, „fritzisch" die Gesinnung des elterlichen Hauses. „Ich konnte als Knabe zwischen dem großen König und dem lieben

Gott eigentlich keinen Unterschied machen." Der Vater war ein Mann von schroffem Charakter; von Poesie und namentlich vom Theater wollte er nichts wissen. Magdeburg war von 1807 bis 1814 ein Teil des französischen Königreiches Westfalen; die streng preußisch fühlende Familie mußte besonders darunter leiden. Die Studienzeit begann Immermann auf der Universität Halle 1813, die noch der Schimmer der Romantik umglänzte, der auch den jungen Studenten der Rechte umfing. In Halle sah er die Vorstellungen der Weimarischen Theatergesellschaft. In einer alten Kirche war die Bühne aufgeschlagen, Goethes berühmteste Schauspieler stellten dort den Don Carlos und die Braut von Messina dar. Das in Immermann schlummernde Talent zum Dramaturgen, das er später in Düsseldorf so glänzend bewährte, ward damals geweckt. In den Unruhen des Jahres 1813 wurde die Universität Halle geschlossen, an dem Feldzug des Jahres 1815 nahm Immermann teil und vollendete dann seine Rechtsstudien in Halle. Hier trat er in einer Schrift mannhaft gegen das Unwesen einer mächtigen Studentenverbindung auf. Er galt fortan als ein Angeber und man verbrannte seine Schrift beim Wartburgfest 1817. Es beugte ihn nicht; in seiner starken Männlichkeit wußte Immermann auch allein zu stehen. Morgens mit den Akten in die Kanzlei, abends auf den Helikon wandernd, wie Platen von Müllner höhnte, durchlief Immermann die Staffeln der Beamtenlaufbahn vom Referendar bis zum Landgerichtsrat; längere Zeit war er als Auditeur in Münster angestellt, wo er das westfälische Bauernleben, das er später im Oberhof schilderte, genau kennen lernte. 1827 kam Immermann als Landgerichtsrat nach Düsseldorf. Hier herrschte durch die Düsseldorfer Malerschule, der Männer wie Hübner, Hildebrandt, Lessing und Bendemann angehörten, ein reges Künstlerleben, auch Felix Mendelssohn wirkte als Kapellmeister hier. Schon in Münster hatte Immermann die geistvolle Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die Gattin des Freischarenführers von Lützow, kennen gelernt. Sie war ihrem Gatten auf dessen Zügen durch Deutschland als Samariterin gefolgt, von der Schar begeistert verehrt. Später, in der Eintönigkeit des Garnisonlebens, hatte die schöngeistige Natur der Frau nicht mehr mit der soldatisch prosaischen Natur des Gatten zusammen gestimmt. Elisa schloß sich dem 8½ Jahre jüngeren Dichter in seelenvoller Freundschaft an. Sie setzte 1824 die Trennung von ihrem Gatten durch und folgte Immermann erst nach Magdeburg, dann nach Düsseldorf. Die Ehe zu schließen, weigerte sie sich; sie sah durch die trüben Erfahrungen ihres Lebens in der Ehe das Grab der Liebe. Der Wunsch, bessere Theateraufführungen zu veranstalten, führte 1834 Immermann an die Spitze des städtischen Theaters in Düsseldorf. Die Regierung gab ihm auf ein Jahr Urlaub. Es gelang ihm, auf eine kurze Zeit 1834 bis 1837 das Düsseldorfer Theater zu einer Musterbühne zu erheben. Auf einer Reise nach der Provinz Sachsen und nach Thüringen lernte Immermann Marianne Niemeyer kennen, ein liebreizendes junges Mädchen. In der Liebe zu ihr fand Immermann ein reines Glück. Blutenden Herzens trennte sich Elisa von ihm. Er vermählte sich 1839 mit Marianne; eine neue Schaffenslust kam über ihn; schon bei der Dichtung des Oberhof hatte das Liebesglück eine heilsame Wirkung ausgestrahlt; er begann eine neue Dichtung Tristan und Isolde, da überraschte den in seiner Vollkraft befindlichen Mann der Tod im Jahr 1840.

Geschichtliche Dramen: Ein Trauerspiel in Tirol 1827 (später Andreas Hofer genannt), Kaiser Friedrich der Zweite 1828. Alexis 1832 (eine Trilogie: Die Bojaren, Das Gericht von St. Petersburg, Eudoxia).

Satirische Dichtung: Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier, eine literarische Tragödie 1829.

Mythisches Gedankendrama: Merlin 1832.

Epische Dichtungen: Tulifäntchen, ein Heldengedicht in drei Gesängen 1830. Tristan und Isolde (unvollendet) 1840.

Moderne Romane: Die Epigonen, Familienmemoiren 1836. Münchhausen, eine Geschichte in Arabesken 1838 bis 1839.

Memorabilien 1840 bis 1843. Theaterbriefe 1851.

Merlin — Tulifäntchen

Romantische Anfänge. Lange, jedoch im Grunde vergeblich rang Immermann um den dramatischen Lorbeer. Seine Dramen allein sichern ihm keine Stelle in der Literatur, er zeigte sich wesentlich von Schiller, Shakespeare und Goethe,

ja auch von den Schicksalsdramatikern beeinflußt, so viel Eigenes und Vortreffliches er damit auch zu verbinden wußte. Für Andreas Hofer war Tell, für die Trilogie Alexis Wallenstein das Vorbild. In Alexis behandelt der Dichter den Konflikt zwischen Peter dem Großen und seinem Sohn Alexis; dieser erliegt seinem Vater und stirbt. An Gedanken steht Merlin, eine dramatische Mythe aus der Zeit des Königs Artus und der Tafelrunde, am höchsten. Es sind Stellen von hinreißendem Schwung darin; Geibel sprach allzu überschwenglich sogar von einem zweiten Faust. Aber gerade dieses Stück blieb zu des Dichters tiefstem Schmerz das unbekannteste.

Der Stoff entstammt der altkeltischen Sage. Merlin ist der halbgöttliche Sohn des Satan und einer gläubigen, weltflüchtigen christlichen Jungfrau. Satan will durch diesen Jungfrauensohn der Entsagungslehre des neu entstandenen Christentums die Glückseligkeitslehre entgegenstellen. Aber Merlin ist nicht mehr der ungebrochene Sohn des Satan: durch seine Mutter geht von Geburt an ein Zwiespalt durch sein Wesen, er ist Sinnesmensch und Gottesmensch zugleich. Weltliche und geistliche Ritterschaft, die Ideale der Tafelrunde und des heiligen Gral will Merlin in sich vereinen. Er selber führt die Artusritter nach Montsalvatsch, zum Heiligtum des Gral. Aber auf dem Weg dahin wird der Held von der Liebe zu Niniane, dem Urbild der Sinnlichkeit umstrickt. Er verrät der Geliebten sein höchstes Geheimnis, das Wort, das ihn zum Unfreien macht. Er wird von einer blühenden Weißdornhecke umgeben, aus der er nicht herauskann. Die von ihm verlassenen Artusritter, die ohne seine Führerschaft verloren sind, verschmachten kläglich in der Wüste. Zu einer Anbetung des Satan aber läßt sich Merlin auch in seiner höchsten Not nicht herbei, sondern er ruft sterbend Gottes Namen an.

Der Grundgedanke ist groß. Merlin verkörpert wie Faust die Doppelseele des Menschen. Der Anfang ist wahrhaft eines Byron würdig; auch vieles Lyrische und die Episode der Niniana sind hochbedeutend. Aber die dramatische Verbindung fehlt; Artus- und Gralssage durchkreuzen sich. Vieles bleibt in undurchdringlichem Dunkel. Immermann selbst nannte Merlin die Tragödie des Widerspruchs: des Widerspruchs im Schöpfer, in der Schöpfung und im Geschöpf. Höchst merkwürdig, aber für das Gesamtverständnis der Dichtung hinderlich ist die Gestalt des Zauberers Klingsor, mit dem der alte Goethe gemeint ist, der der Verehrung und Bewunderung der Welt müde ist und nach seinen Jugendtagen sich sehnt. In ganz eigenartiger, kühner Weise deutet hier Immermann das Innenleben des achtzigjährigen Goethe und zwar kurz vor dessen Tod (1832). Merlin erlebte 1918 die erste Bühnenaufführung.

Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier, war eine 1833 vollendete Umarbeitung des Trauerspiels in Tirol. Platen hatte dies im Romantischen Ödipus (5. Akt) verspottet. In der Umarbeitung waren die Anklänge an Zacharias Werner und Kleist getilgt. Kühn war es, daß Immermann die Gestalt des mächtigen Staatskanzlers Fürsten Metternich in einer Szene auf die Bühne brachte. Trotz der patriotischen Wärme konnte sich das Stück auf der Bühne nicht behaupten. Für die Gegenwart ist es verblüht.

Humoristisch-fantastische Übergänge. Immermanns kraftvolle, mehr verständige als traumhaft romantische Veranlagung konnte auf die Dauer nicht in den Banden der Romantik bleiben, seine Satire gegen Platen (Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier) und das reizende kleine Epos Tulifäntchen (ein Däumling, der auf einem Rosse in die Welt auf Abenteuer auszieht), beweisen, daß er den Übergang suchte und schließlich fand, der ihn auf

den Boden des realen Lebens führte. Tulifäntchen ist einesteils eine reine Märchendichtung, aber andrerseits ist es auch eine satirische Zeitdichtung, eine Verspottung der adligen Vorurteile, des Ordenswesens und des Servilismus an den kleinen Höfen und der Frauenemanzipation.

„Jetzo ist die Zeit der Kleinen!
Große Taten kleiner Leute
Will die Welt.“

Tulifäntchen ist ein kleiner, artiger Held, der die zierliche Klinge eines Federmessers als Schwert, einen Silberling als Schild und eine ausgehöhlte Nußschale als Harnisch benutzt. Er kommt in das Land des Pantoffels, wo es nur Frauen gibt, deren Königin er von einer bösen Brummfliege befreit. Die Prinzessintochter Balsamina ist von einem Riesen Schlagadodro geraubt. Der kleine Held tötet mit Hilfe einer Fee den Riesen, der gerade auf einer Mauer sitzt, und führt die schöne Balsamina heim. Aber ihre Körper verstehen sich so wenig wie ihre Seelen. Sie sperrt den Däumling in einen Vogelkäfig, aus Scham will sich der Held in einen Abgrund stürzen, er fällt und fällt, da fangen ihn Libellen und Wolken auf, er heiratet ein sterblich in ihn verliebtes Seefräulein und zieht mit ihr nach Ginnistan.

Tieck war über dieses Werk begeistert: „Wie oft habe ich Ihr bezauberndes Tulifäntchen wieder in größeren und kleineren Gesellschaften vorlesen müssen! Diese neckische Schalkheit und bunt geflügelte leichte Poesie scheint sonst außer Ihrem weitverbreiteten Ruf zu liegen.“ Selbst Grabbe nannte es ein allerliebstes Werkchen. Geschrieben ist es in vierfüßigen spanischen Trochäen. Tulifäntchen ist das poetische Vorbild für Scheffels Trompeter von Säkkingen und für Roquettes Epos Waldmeisters Brautfahrt; auch auf Heines Dichtungen: Deutschland ein Wintermärchen und Atta Troll ist es nicht ohne Einfluß gewesen; zur Zeit des Erscheinens aber ist es fast erfolglos geblieben.

Die Epigonen — Münchhausen

Mehr als zwölf Jahre hindurch arbeitete Karl Immermann an seinem großen Roman Die Epigonen. Der Plan geht auf die Zeit um 1823 zurück, ausgeführt wurde das Werk zwischen 1830 und 1835 in Düsseldorf. Der Eindruck leidet darunter, daß allzu viel novellistische Einschiebungen gemacht werden; störend ist es auch, daß nach dem Beispiel von Jean Paul und Brentano Tagebücher, Briefe, Aufzeichnungen aller Art eingeführt werden, ja daß schließlich die Figuren des Romans sogar aus dem Rahmen heraustreten und eine Kritik des Buches und ihrer eigenen Taten beginnen. Immermann selbst erscheint am Schluß unter den handelnden Personen. Der Dichter ist hier wie teilweise auch in Münchhausen noch ganz im Bann der Romantik.

Im allgemeinen schwebte ihm das Fahnenwerk der Romantik, Goethes Wilhelm Meister als Vorbild vor, manche Figuren erinnern an Gestalten in Goethes Roman, z. B. Flämmchen an Mignon und Philine, Hermann an Wilhelm Meister selbst; in dem modernen Grundgedanken aber und in der Gesamtauffassung des Lebens zeigte sich der Anfang von etwas völlig Neuem: Immermanns Roman Die Epigonen ist der erste deutsche Zeitroman; Gutzkows Ritter vom Geiste, Freytags Soll und Haben und Spielhagens Romane waren spätere Werke der hier zuerst geschaffenen Gattung. Darin liegt die große Bedeutung von Immermanns Epigonen. Die Handlung spielt in den Jahren vor

der Julirevolution zwischen 1820 und 1830. Die Menschen dieser Zeit nennt der Dichter Epigonen, weil sie Nachgeborene und Erben von Vorfahren sind, die einst, im klassischen Zeitalter, eine große geistige Bewegung hervorgerufen haben. Diese Blütezeit hat eine solche Menge von geistigen Schätzen ans Tageslicht gefördert, daß sich jeder ohne sonderliche Anstrengung Ideen borgen kann, die ihn geistvoll erscheinen lassen, auch wenn er keinen rechten Begriff von den Dingen selbst hat. Immermann betrachtete seine Zeitgenossen mit pessimistischen Augen; er zeigte in dem Werk, wie Adel und Bürgertum, gleicherweise von Hochmut erfüllt, sich gegenseitig hassen.

Der Kampf beider Stände bildet den Hauptteil der Handlung. Der feudale Adel wird durch einen Herzog, das geldstolze Bürgertum durch einen reichen Industriellen dargestellt. Der Neffe des letztgenannten, Hermann, der Held des Romanes, wird in bunte Liebesabenteuer verstrickt, bis er, nachdem er hart an die Grenze des Wahnsinns getrieben worden ist, endlich Friede und Selbstbescheidung in der Ehe mit Cornelie findet.

Zwei Gruppen von epigonischen Charakteren sind zu erkennen, an denen sich Segen und Unsegen des Nachgeborenseins offenbart: die Biedermeier, die auf die große Zeit der Befreiungskriege vornehm herabblicken und sich der Großtaten schämen, und die Unzufriedenen und Zerrissenen, die dem Weltschmerz verfallen sind. Treffend wird der Wandel in den ökonomischen Verhältnissen der Zeit erkannt: „Eigentum und Besitz haben ihre schwere tellurische Natur aufgegeben; sie streichen, gasförmig verflüchtigt, durch die Lüfte." Aber einen wirklich befreienden Ausweg aus dem Irrsal der Zeit kennt auch Immermann nicht.

Seltsam, ja auf den ersten Eindruck verwirrend ist der andere Roman **Münchhausen**, den der Dichter mit Recht eine Geschichte in Arabesken nannte. Münchhausen besteht aus zwei ineinander geschachtelten, gedanklich, aber nicht künstlerisch verbundenen Teilen: aus einer schwer verständlichen zeitpolitischen und literarischen Satire, dem eigentlichen Münchhausen, und aus einer rein dichterischen Dorfgeschichte, dem Oberhof. Der Münchhausen entstand zwischen 1837 und 1839. Anfangs wollte Immermann nur ein humoristisch-satirisches Zeitbild geben. Erst im Lauf der Arbeit entdeckte der Dichter sein Talent lebenswarmer realistischer Heimatsschilderung. „Als ich das Buch zu schreiben begann, hatte ich noch keinen Begriff davon, daß ich so etwas auch machen könnte."

Der **satirische** Teil hat folgenden Inhalt: Auf dem verfallenen Schlosse Schnick-Schnack-Schnurr lebt der alte Baron gleichen Namens mit seiner Tochter Emerentia. Dem Baron hat sich durch das Lesen von Journalen das Zentrum seines Denkens beträchtlich verrückt; seine Tochter Emerentia ist durch eine alte Liebe schon überspannt; der auf einem Schneckenberg beim Schloß hausende Schullehrer Agesel ist ebenfalls nicht ganz klar bei Verstand. Zu ihnen kommt der Erzwindbeutel Freiherr von Münchhausen mit seinem urprosaischen Bedienten Karl Buttervogel und erzählt seine Abenteuer. Münchhausen hat mit dem bekannten Prahler nur den Namen und die erfinderische Fantasie gemeinsam. Münchhausen und Karl Buttervogel sind ein ungleiches Paar wie Don Quixote und Sancho Pansa. Münchhausen gibt vor, aus Luft durch Zusammenpressen Steine fabrizieren zu können. Er wird schließlich allen durch seine Lügen unerträglich und flüchtet. Das verfallene Schloß stürzt zusammen.

Die Ausdrucksweise des satirischen Teils zeigt noch deutlich den romantischen Einschlag. Immermanns Münchhausen ist einer der spätesten Ausläufer der romantischen Kunstbehandlung. Der Roman beginnt angeblich durch ein Versehen des Buchbinders mit dem elften Kapitel; die fehlenden zehn folgen erst nach dem

fünfzehnten Kapitel. Daß eine Satire gegen die Briefe eines Verstorbenen von Pückler vorlag, die eine ähnliche Anordnung zeigten, ist nicht zu bezweifeln; aber der ganze Geist des Werkes ist derart, daß man die romantische Gruppierung doch nicht bloß als ein satirisches Spiel auffassen kann.

Will man einen einigermaßen künstlerischen Eindruck von Münchhausen erhalten, dann beginne man die Lektüre nicht mit dem elften, sondern mit dem ersten Kapitel. Man sieht dann die Absicht klarer, die Immermann leitete: einen modernen Aufschneider und Lügner großen Stils zu zeichnen.

Der satirische Teil ist ohne Schlüssel nicht zu verstehen; er ist zwar nicht gerade uninteressant, wenn man diesen Schlüssel nicht hat, aber zum eigentlichen Verständnis ist genaue Kenntnis der Absichten des Dichters notwendig. Münchhausen ist der verkörperte Geist der Zeit mit seiner Hohlheit, Verschrobenheit, Lügenhaftigkeit, Spottsucht und Verneinung. Der alte Baron vertritt die Adelsvorurteile, Emerentia die Empfindsamkeit. Im ersten Buch steht Semilasso im Mittelpunkt (Fürst Pückler) mit seiner verrenkten Darstellungsform, im dritten Buch kommen an die Reihe: Landgraf Wilhelm der Neunte von Hessen-Kassel, der Dramatiker Raupach als dramatischer Lederhändler Isidor Hirsemenzel, ferner Gutzkow, Görres, die Homöopathen, Platen und die Gaselendichter. Im vierten Buch richtet sich die Satire gegen Kerner, Eschenmeyer und die Geisterseherei in Schwaben. Kerner erscheint als Kernbeißer (Gimpel). Das Buch gipfelt in dem Satz: In Gegenwart der Polizei erscheinen keine Geister. Das sechste Buch behandelt Münchhausens Verschwinden.

Dem poetischen Teil, dem Oberhof, gehören das zweite, fünfte, siebente und achte Buch. Scheinbar fehlt der Zusammenhang. Aber es ist gerade das Bedeutende an dem Buch, daß der verlogenen und hohlen Welt Münchhausens nun in dem Oberhof eine gesunde, edle und reine Welt entgegengesetzt wird: Vor echter Begeisterung und Liebe verschwindet Münchhausen, der Lügengeist in Person. So hängen denn Münchhausen und Oberhof gedanklich zusammen.

Im Oberhof, der ersten größeren Dorfgeschichte der deutschen Literatur — auch hierin ist Immermanns Vorgang bedeutsam — sind die drei Hauptfiguren der alte westfälische Hofschulze, der junge schwäbische Jäger Oswald und die blonde Lisbet, ein Findelkind, in Wahrheit ein Kind Münchhausens und Emerentias. Es wird uns das Bauernleben auf der roten Erde Westfalens mit überraschender Lebendigkeit geschildert, der hartköpfige knorrige Hofschulze, der drollige Küster, der einäugige furchtbare Spielmann; von Szenen sind namentlich hervorzuheben die Schilderung des heiligen Femgerichtes, der großen Bauernhochzeit usw. Voll Zartheit wird die Liebesgeschichte zwischen dem Jäger Oswald und der blonden Lisbet erzählt. Mißverständnisse und Zwischenträger entzweien die Liebenden, aber die höchste No' führt sie wieder zusammen. Oswald, in welchem Lisbet nur einen Jäger vermutet, ist ein Graf aus Schwaben, der sie heiratet, nachdem die Hindernisse überwunden sind, die sich dieser Vereinigung entgegenstellen. Die Gestalt der blonden Lisbet ist ein verklärtes Abbild der Marianne Niemeyer.

Das liebliche Werk Der Oberhof sichert allein schon dem Verfasser die Unsterblichkeit. Aber Immermann sollte den damit errungenen Erfolg nicht lange überleben. Er begann, voll Glück über seine Ehe mit Marianne Niemeyer, das Epos Tristan und Isolde. Es war sein letztes Lied, er ließ es, wie einst Meister Gottfried von Straßburg, unvollendet.

Trotz des frühen Todes bildete Immermann geradezu den Kreuzungs- und Ausgangspunkt der verschiedensten literarischen Richtungen: Immermann war der Bahnbrecher des modernen Zeitromans in den Epigonen, der Schöpfer der Dorfgeschichte größeren Stils im Oberhof und der Vorläufer der neuromantischen Epik mit Tristan und Isolde. Immermanns Verdienste um das deutsche Theater haben wir schon (S. 297) hervorgehoben. Goethe in Weimar (1791 bis 1817), Tieck in Dresden (1825 bis 1840), Immermann in Düsseldorf (1834 bis 1837), Laube in Wien (1849 bis 1867), Richard Wagner in Bayreuth (1875 bis 1883) und Herzog Georg von Meiningen (1874 bis 1892) sind die größten auf dem Boden der Dichtung erwachsenen Regisseure der deutschen Bühne gewesen.

Wilibald Alexis

Der Romanschriftsteller Alexis ist kein gedankenreicher, hinreißender Poet, sondern ein Kleinmaler, wenn auch im historischen Stil. Alexis begann seine Laufbahn damit, daß er unter dem entliehenen Namen Walter Scotts zwei angebliche Übersetzungen aus dem Englischen veröffentlichte, die in Wirklichkeit von ihm selbst herrührten und nur geschickte Nachahmungen Scotts waren. Diese zwei Romane: Walladmor und Schloß Avalon zeigten W. Alexis völlig abhängig von dem englischen Dichter. Allgemein hielt man die Werke für echt, sie erregten großes Aufsehen und machten W. Alexis sofort berühmt, doch war die Absicht einer leisen Verspottung Walter Scotts auch nicht ganz zu verkennen.

Wilibald Alexis, mit seinem wirklichen Namen Wilhelm Häring, stammte aus einer aus Frankreich ausgewanderten Familie, die ihren französischen Namen Harenc in Häring verdeutscht hatte. Geboren 1798 in Breslau, studierte er in Berlin und Breslau die Rechte, schlug aber bald die schriftstellerische Laufbahn ein. Ein ruheloser Geist, beteiligte sich Wilibald Alexis auch an verschiedenen kaufmännischen Gründungen (Bad Häringsdorf an der Ostsee) und buchhändlerischen Unternehmungen, hatte aber nur teilweise Glück. Auch seine redaktionelle Tätigkeit an der Vossischen Zeitung befriedigte ihn wenig. Er zog sich 1852 aus Berlin in das stille, friedliche Arnstadt in Thüringen zurück. Hier traf ihn ein Schlaganfall, seine geistige Kraft verfiel in langem Siechtum, endlich erlöste der Tod den Kranken im Jahr 1871.

Nachahmungen Walter Scotts: Walladmor 1825, Schloß Avalon 1827.

Brandenburg-preußische Romane: Cabanis 1832, Der falsche Waldemar 1840, Der Roland von Berlin 1842, Die Hosen des Herrn von Bredow 1846, der Wärwolf 1848, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht 1852, Isegrim 1854, Dorothee 1856.

Volkstümliche Balladen: Friedericus Rex, unser König und Herr. General Schwerin (Schwerin, mein General, ist tot).

Der neue Pitaval, eine bändereiche Sammlung von Kriminalprozessen, zusammen mit Hitzig, seit 1842.

Die Entwicklung von Wilibald Alexis ist ganz eigentümlich. In seiner ersten Periode war er romantisch und von anderen Vorbildern abhängig (Walladmor, Schloß Avalon), in seiner zweiten Periode war er selbständig, das Werk dieser Zeit ist der Roman Cabanis, doch stieß der Dichter bei diesem ersten vaterländischen Roman auf den Widerstand seiner Freunde wie der Kritik; in seiner späteren Zeit versuchte es Wilibald Alexis einmal mit dem jungdeutschen Wesen (Haus Düsterweg, Die zwölf Nächte 1838); in der vierten Periode endlich nach 1840 begab er sich wieder auf das Gebiet der vaterländischen Romane, wo er selbständig war.

W. Alexis' unvergängliches Verdienst besteht darin, daß er den deutschen Geschichtsroman auf dem Boden der Mark Brandenburg geschaffen hat; daß er ferner im Gegensatz zu Freiligrath, Lenau und anderen, die erotische Natur bewundernden Dichtern, die eigentümliche Schönheit, die spröden Reize der norddeutschen Landschaft dem Verständnis erschlossen und endlich, daß er in scharf gezeichneten Kleinbildern aus dem Alltagsleben die größte Treue und Schlichtheit in der Wiedergabe des wirklichen Lebens bewiesen hat. Nur mit teilweiser Berechtigung freilich darf man Alexis den märkischen Scott nennen. Wohl können beide Dichter in warmer Vaterlandsliebe, in Begeisterung für die Vergangenheit ihres Volkes miteinander wetteifern; aber Scott ist denn doch der größere Erfinder, der bessere Erzähler, der gefälligere Künstler. W. Alexis dagegen besitzt

mehr Wucht, mehr Tiefe, aber sein Stil ist oft schwerfällig, der Aufbau seiner Werke oft kraus, die Charaktere sind oft nur halb zur Vollendung gediehen und die Situationen sind zersplittert. Das Edelste an Alexis' Erzählungen bleibt seine Begeisterung für die Geschichte und das Land der Mark. Er weiß in den dunkelsten Perioden der heimischen Geschichte Bescheid und läßt die Großtaten der brandenburgischen Markgrafen und Kurfürsten wie der preußischen Könige in lebensvollen Schilderungen vor uns erstehen. Ein glänzendes geschichtliches Bild reiht sich an das andere. Der Held in Alexis' Romanen ist nicht der jeweilige Fürst, sondern das märkische Volk. Dies ist echte Dichterart, wie auch Kleist und Fontane sich stets von einer Verherrlichung und einseitigen schönfärbenden Darstellung des Herrscherhauses fern gehalten haben. Alexis war der erste, der der märkischen Heide ihre eigentümlichen Reize ablauschte. Die alten Städte, deren Backsteinkirchen und Ringmauern sich in Havel und Spree spiegeln, die winklige Burg des Herrn von Bredow, das Rathaus auf der Brücke zwischen Berlin und Cölln, die einsamen blauen Seen in der sonnenbeschienenen Heide mit ihren Kiefern und Farnkräutern, das dunkle Moor im Schnee und Eis des späten Wintertages: all das weiß uns der Dichter in anschaulichster Weise vorzuführen. Er verband Natur und Schicksal, Landschaftsschilderung und Seelenstimmung: darin hat Alexis vorbildlich auf alle späteren Romandichter gewirkt. Hervorhebung verdienen die köstlichen Sittenschilderungen, realistische Bilder aus vier Jahrhunderten von dem falschen Waldemar bis zur Schlacht bei Jena. Angeführt seien folgende: Das Großreinemachen der Frau von Bredow auf ihrer Burg, wobei sie der Kurfürst überrascht; die stürmische Sitzung im Rathaus von Berlin; die Flucht des Kurfürsten Joachim vor dem Weltuntergang auf den Kreuzberg; das Leben der französischen Kolonie unter Friedrich dem Großen; der Ausflug einer Berliner Bürgerfamilie nach Tempelhof; das Festmahl zu Ehren Jean Pauls; das Leben und Treiben in Berlin vor und nach der Niederlage bei Jena u. a. Trotz seiner märkischen Eigenart war W. Alexis doch niemals der eitle Künder der preußischen Ruhmestaten, vielmehr empfand er stets den Zusammenhang von Mark und Reich und erweiterte so seine Werke zu wahrhaft deutschen Romanen.

Nicht alle von den acht geschichtlichen Romanen aus der brandenburgischen Geschichte sind von gleichem Werte. Die bedeutendsten sind: Der Roland von Berlin, Die Hosen des Herrn von Bredow, Cabanis, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht.

Der falsche Waldemar führt ins 14. Jahrhundert. Vielfach hat die Sage das Leben des falschen Waldemar ausgeschmückt. Er war ein Werkzeug in der Hand Kaiser Karls des Vierten gegen den Markgrafen Ludwig den Ersten von Bayern. Der falsche Waldemar kam ins Land, als die Mark der Wut ihrer Feinde völlig preisgegeben war. Der Thronforderer besaß überraschende Ähnlichkeit mit dem verschollenen Markgrafen und kannte dessen Leben und geheimste Absichten. Von seiner Sendung erfüllt, fühlte er sich als echt, obschon er nur ein Müllersknecht namens Jakob Rehbock war. Er wurde schließlich besiegt und mußte sich unterwerfen (gestorben 1356).

Im Roland von Berlin geht der Dichter um ein volles Jahrhundert in der Geschichte vorwärts. Dieser Roman spielt unter der Regierung des zweiten hohenzollerschen Kurfürsten, Friedrichs des Eisernen (1440 bis 1470) und behandelt den Kampf des Kurfürsten mit der fast reichsstädtisch unabhängigen Bürgerschaft Berlins. Das Sinnbild des höchsten städtischen Rechtes, des Blutbannes, ist die Rolandssäule. Kurfürst Friedrich vertritt die allgemeine Wohlfahrt des Landes und das fürstliche Recht; Widerpart ist der stolze, starre Verfechter des verbrieften Stadtrechtes, der

Bürgermeister Johannes Rathenow. Berlin unterliegt, der steinerne Roland wird durch die Straßen geschleift und in die Spree geworfen, der Bürgermeister wird verbannt, aber auch Kurfürst Friedrich der Eiserne verläßt nach jahrelangem Ringen krank und lebensmüde die Mark.

Im Mittelpunkt des Romans Die Hosen des Herrn von Bredow steht Kurfürst Joachim der Erste, der den Beinamen Nestor führt (1499 bis 1535). Noch ist der Kampf mit den Raubrittern nicht zu Ende, so streng der Landesherr auch gegen sie vorgeht. Vielmehr bildet sich eine Verschwörung gegen sein Leben, in die auch der biderbe Ritter Götz auf Hohenziatz verstrickt wird. Er ist ein gewaltiger Trinker, und nur wenn er seinen achttägigen Rausch ausschläft, kann Brigitte, seine ehrsame Hausfrau, die Elenlederhosen waschen, von denen er sich sonst niemals trennt, da er kein anderes Paar besitzt. Frau Brigitte gibt ihrem Eheherrn die Hosen nicht heraus, als politische Verwicklungen drohen und hält den Ritter dadurch von der Teilnahme an der Verschwörung gegen den Kurfürsten ab, die ihm sonst Leben und Freiheit gekostet hätte.

Der Wärwolf ist die Fortsetzung des vorigen Romans. Kurfürst Joachim hält an der römischen Kirche fest, obgleich die lutherische Lehre viel Anhänger im Lande gewonnen hat. Unter dem Wärwolf versteht der Dichter den Geist der Unruhe, der im Lande umgeht. Die ausgeprägteste Figur im Wärwolf ist der Raubritter Hake von Stülpe.

Dorothee, ein Roman aus der letzten Zeit des großen Kurfürsten (1640 bis 1688), ist der schwächste in der ganzen Reihe.

Cabanis führt uns in der Zeit Friedrichs des Großen in eine Familie der französischen Kolonie in Berlin. Der Dichter verwob eigene Jugenderinnerungen in diesen Roman. Der Marquis von Cabanis ist nur Titelheld, der wirkliche Mittelpunkt der Erzählung ist ein Abkömmling der Refugiés, namens Etienne. Das Werk ist ein interessantes Sittenbild aus dem siebenjährigen Kriege.

Ruhe ist die erste Bürgerpflicht und Isegrim, zwei Romane aus der Zeit Friedrich Wilhelms des Dritten, hängen nahe miteinander zusammen. Der erste (übrigens bedeutendere) Roman führt bis zum Jahre 1806, der zweite entrollt ein Zeitgemälde aus den Jahren der napoleonischen Herrschaft; ein dritter Teil: Großbeeren sollte den Abschluß bilden, blieb aber Entwurf. Mit den Worten „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" forderte nach der Schlacht bei Jena der Minister Graf Schulenburg die Berliner zur Besonnenheit auf. In dem Roman werden die Ursachen gezeigt, die zur Niederlage Preußens bei Jena führten: Fäulnis der Sitten, die Überhebung der Offiziere, die Schlaffheit der Beamten, die Weichlichkeit der Charaktere; die höheren Stände, so lautet die Grundidee, sind schuld an dem Unglück von Jena, aber im kleinen Landadel, dem untern Bürgertum und dem Bauernstand liegt die Kraft und Tüchtigkeit, die Preußen sieben Jahre später zu retten vermag. Isegrim, die Hauptperson des gleichnamigen Romans, ist der Beiname des rauhen, heftigen, aber tapferen und hochherzigen Herrn von Quarbitz auf Ilitz, dessen patriarchalisches Schalten und Walten in Zeiten schwerster Not uns vor Augen gestellt wird.

Von Wilibald Alexis ging, wie im 2. Band ausgeführt wird, Fontane, der Wanderer durch die Mark, der preußische Lyriker und historische Romanschriftsteller aus.

Abhängige Talente

Eine große Zahl von Dichtern, zu schwach eigene Wege zu wandeln, wie dies Mörike, Annette und W. Alexis getan hatten, folgte den bahnbrechend vorangegangenen Dichtern, die von der Mode und der Kritik zum Gipfel der Berühmtheit emporgetragen worden waren. Meist tritt Heinesche und Gutzkowsche Art am stärksten hervor, aber auch Byrons Einfluß und französische Vorbilder sind nicht zu verkennen.

Abhängige Prosatalente: Laube Mundt Kühne

Laube hat als Schriftsteller ein eigentümliches Schicksal gehabt: seine Anfänge (Junges Europa 1833, Reisenovellen 1834) waren relativ bedeutend, frisch und voll eines gewissen Überschwangs, aber diese Werke sind längst vergessen. Auch sein letztes Werk, der Roman: Der deutsche Krieg, das Bedeutendste, was er geschrieben hat, ist nicht sehr bekannt geworden. Sein dramatisches Schaffen dagegen (Karlsschüler 1846, Graf Essex 1856) hat ihn zwar berühmt gemacht, aber es ist das Schwächste, was er hinterlassen hat.

Heinrich Laube war in Sprottau 1806 als Sohn eines Maurermeisters geboren und in einer völlig unliterarischen Umgebung aufgewachsen, selbst Goethes und Schillers Namen waren ihm bis zum vierzehnten Jahr unbekannt. Auf der Universität Halle, die er nach Abschluß seiner Schulstudien besuchte, machte sich der rauflustige Studio der Teilnahme an der Burschenschaft verdächtig. In sein wüstes Studentenleben fiel ein heller Strahl, seit er in Breslau einer Aufführung des Kätchen von Heilbronn beigewohnt hatte, die ihn der Literatur mit Leidenschaft gewann. Zunächst verfaßte Laube politische Schriften und Zeitromane. Diese Werke sowie der ohnedies rege Verdacht der Burschenschaft zogen ihm 1834 eine neunmonatige Untersuchungshaft in der Stadt- und Hausvogtei in Berlin zu. März 1835 war er mürbe gemacht. Im Dezember desselben Jahres traf ihn das Verbot aller seiner Schriften. Im Januar 1836 verleugnete Laube seine Zugehörigkeit zu dem Jungen Deutschland. Eine mutige Tat war das nicht, aber man kann sie entschuldigen.

Erst zwei Jahre nach seiner Haftentlassung erfuhr er sein endgültiges Urteil. So lange hatte er in Ungewißheit zubringen müssen. Es lautete auf sieben Jahre Festung, doch wurde Laube, glücklicher als F. Reuter und andere Opfer der Reaktion, durch die Fürsprache der Fürstin Pückler zu eineinhalb Jahren begnadigt, mit der weiteren Vergünstigung, wegen Überfüllung der Staatsgefängnisse, die Strafe im Amtshause von Muskau, dem herrlichen Edelsitze des Fürsten Pückler, auf die gelindeste Weise zu verbüßen. Dann unternahm Laube mit seiner Gattin Iduna Hänel Reisen nach Frankreich, redigierte 1843 bis 1844 die Zeitung für die elegante Welt, war Mitglied des Frankfurter Parlamentes und wurde 1849, bei Gelegenheit der Einstudierung eines seiner Stücke, Direktor des Wiener Burgtheaters, das er bis 1867 leitete. 1867 wurde die Vollmacht Laubes als künstlerischer Direktor beschränkt, Freiherr von Münch (Friedrich Halm) wurde Generalintendant; Laube erbat und erhielt infolgedessen seine Entlassung. Er wendete sich nun schriftstellerischer Tätigkeit wieder stärker zu, doch drängte es ihn unaufhörlich zu theatralischer Tätigkeit. Der alte Theatergeneral aber fand nirgends mehr einen rechten Boden für sein Wirken. Alle seine späteren Direktionen waren vergänglich und kurz: 1869 in Leipzig, 1872 bis 1874 und 1875 bis 1880 im Wiener Stadttheater. Dieses Theater, das er ins Leben gerufen, war sein Schmerzenskind. Es erlag im Kampf mit dem Burgtheater. Laube starb wenige Monate nach dem Brande des Wiener Stadttheaters 1884.

Jugendromane: Das junge Europa, bestehend aus drei Teilen: Die Poeten 1833, Die Krieger, Die Bürger 1837; Reisenovellen 1834.

Dramen: Monaldeschi 1840, Rokoko 1841, Struensee 1844, Gottsched und Gellert, Die Karlsschüler 1846, Prinz Friedrich, Graf Essex 1856, Böse Zungen 1868, Demetrius 1872.

Geschichtliche Romane: Junker Hans, Waldstein, Herzog Bernhard, unter dem gemeinsamen Titel: Der deutsche Krieg 1865 erschienen.

Theatergeschichtliche Schriften: Briefe über das deutsche Theater 1846, Das Burgtheater 1868, Das norddeutsche Theater 1872, Das Wiener Stadttheater 1875.

Lebensgeschichtliche Schriften: Erinnerungen. Erster Band: 1810 bis 1840, zweiter Band: 1841 bis 1881. Außerdem umfangreiche Einleitungen biographisch-literarischen Inhalts zu seinen Dramen.

Übersetzungen und Bearbeitungen von 19 französischen Stücken von Sardou, Scribe, Sandeau, Dumas, Balzac u. a., die er zum Schaden des deutschen Theaters bei uns einbürgerte.

Laube, eine derbe, gesunde, aber im Grund ihres Wesens unkünstlerische Natur, war äußerlich betrachtet während mehrerer Jahre ein kühnerer Stürmer

und Dränger als selbst Gutzkow; aber es gebrach Laube vollständig an eigenen Ideen, erst Gutzkow regte ihn zum Schaffen an, und als der kurze Rausch verflogen war, verfiel Laube bald in eine schlecht verhüllte Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern. Durch den polnischen Aufstand und die Julirevolution 1830 aufgeregt, sowie durch die Schriften Heines und Börnes mit Ideen befruchtet, stürzte sich Laube mit einem gewissen Naturburschentum in die Literatur. Er stürmte gegen Staat, Religion und Sitte an und glaubte anfänglich bei der Oberflächlichkeit seiner Bildung und der Vermessenheit seiner Bestrebungen, leicht und schnell mit allem Bestehenden fertig zu werden. Wie ein Gießbach rollt im Anfang sein Schaffen daher. Der Roman: Das junge Europa ist das Spiegelbild fast aller Richtungen und Bestrebungen der Zeit; ungezügelt; zwar formlos aber frisch; viel frischer als die leblos steifen Erzeugnisse Gutzkows. Das Werk ist ein Roman in Briefform, die Erlebnisse der einzelnen Personen sind nur notdürftig verflochten, den Mittelpunkt und einzigen Zusammenhalt bildet das Grünschloß, wo die Helden Aufnahme finden. Der Kampf ums Dasein sprengt die Freunde schließlich auseinander. Namentlich der erste Teil: Die Poeten enthält viel Erotisches und Saint-Simonistisches. Zusammenhängender, reifer und maßvoller waren Die Krieger, die Laube in der Hausvogtei schrieb; Die Bürger endlich mahnen zur Entsagung und zu stillem, bescheidenem Glück. Die Reisenovellen Laubes gehören zu den uns schon bekannten zahllosen Erscheinungen der Reiseliteratur der dreißiger Jahre. Sie sind flüssig, lebhaft, alles Herkommens spottend, vor allem aber renommistisch. Aber hinter den großen Worten und burschikosen Manieren steht weder ein edler Charakter noch ein edler Geist; so bleiben die Reisenovellen unreif und spielerisch. Nach ihrer Veröffentlichung trennte sich Laube charakteristischerweise von den alten Kampfgenossen und entsagte den ihm nur äußerlich angeflogenen Zeitideen: fortan aber stockt auch seine innere Entwicklung.

Nach 1840 wandte sich Laube eifrig dem dramatischen Schaffen zu. Zehn Jahre lang erschien fast jedes Jahr ein Stück. Ein reiner Dichter war er nicht, auch kein echter Menschengestalter. Er brauchte geschichtliche Tatsachen und vorgezeichnete Charaktere. Laube kannte nur den theatralischen Effekt. Er ist neben Gutzkow der erfolgreichste Dramatiker der zweiten Generation — aber vergebens sucht man einen poetischen Hauch in den handwerksmäßig derb zurechtgemachten Dramen Laubes. Sie können für den Augenblick blenden, aber nur im Lampenlicht und in Kostümen vermochten sie ein kurzes Scheinleben zu führen. Laube ist im Drama ein Bühnenpraktiker und handwerksmäßiger Theatraliker, der im sogenannten höheren Drama die Intrigenkunst der neueren Franzosen mit dem Pathos Schillers verbinden möchte. Laube war im Innersten kalt, er hatte wenig zu künden, mit nüchterner Berechnung schrieb er seine poesielosen, den Effekt suchenden, einst viel bewunderten Stücke.

Das Trauerspiel Monaldeschi behandelt den abenteuernden Günstling der Königin Christine von Schweden, auf deren Befehl er in der Hirschgalerie in Fontainebleau ermordet wurde. Struensee ist ebenfalls ein geschichtliches Ränkestück. Der Titelheld, ursprünglich Arzt, wird der Minister der Königin Mathilde von Dänemark, büßt aber auf blutige Weise Stellung und Leben ein.

Prinz Friedrich behandelt den bekannten Konflikt zwischen König Friedrich Wilhelm dem Ersten von Preußen und seinem Sohn, dem späteren Friedrich dem Zweiten. Das historische Trauerspiel Demetrius ist eine Fortsetzung des Schillerschen Bruchstücks. Die Fortsetzung Laubes ist ein Frevel am Genius des großen Dichters. Außer Laube haben Maltitz und Gustav Kühne Fortsetzungen Schillers versucht, während Hebbel und Bodenstedt eigene Demetriusdramen dichteten. Sehr erfolgreich war Laubes Drama Graf Essex. Der dankbare Stoff war bereits von englischen, spanischen, französischen und deutschen Dramatikern behandelt worden. Lessing gibt in der hamburgischen Dramaturgie eine vortreffliche Besprechung der älteren Essexdramen, die sich Laube zunutze gemacht hat. Das Stück spielt zur Zeit der Königin Elisabet von England und behandelt den Untergang des Grafen Essex. Das Drama Die Karlsschüler, ein oft gegebenes Schauspiel, verdankt seine große Beliebtheit hauptsächlich dem Stoff. Der Held des Stückes ist der Regimentsfeldscher Schiller, der Dichter der Räuber, der Schauplatz die Karlsschule, die Zeit 1782 kurz vor der Flucht Schillers nach Mannheim. Der Herzog erfährt, daß Schiller der Verfasser des verruchten Stückes Die Räuber ist, er bedroht ihn mit Kerker und Henkertod, ändert dann aber seinen Sinn und läßt Schillers Flucht geschehen. Die Charakteristik Schillers ist total mißlungen, Handlung und Sprache sind gleichmäßig unmöglich.

In seiner Burgtheaterdirektion liegt der Schwerpunkt von Laubes Wirken. Achtzehn Jahre stand er als künstlerischer Leiter an der Spitze des Burgtheaters. Er hatte sich die nötigen Vollmachten gesichert: Aufstellung des Spielplans, Auswahl der Stücke, Festsetzung und Leitung der Proben, Anstellung der Mitglieder auf ein Jahr. Am Burgtheater fand Laube von bedeutenden Kräften vor: Anschütz, Fichtner, Löwe, Laroche, Julie Rettich, Christine Enghaus-Hebbel u. a. Er selbst entdeckte eine Reihe neuer Talente: Bogumil Dawison, Josef Wagner, Baumeister, Zerline Gabillon, Sonnenthal, Förster, Lewinsky, Marie Seebach, Charlotte Wolter. Sein Ideal war das „gepflegte Theater". Die wichtigsten Grundsätze von Laubes Theaterleitung seien zu Nutz und Frommen hier zusammengestellt:

Das Theater ist eine Kulturmacht. Ein Theater kann nur monarchisch regiert werden. Der Spielplan sei stark und mannigfaltig. Das Ideal Laubes war: Bleibe ein Jahr in Wien, und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, was von den romanischen Völkern unserer Denkweise angeeignet werden kann. Die literarisch Gebildeten reichen nicht zu, um ein Theater zu füllen, darum muß man auch Stücke für die große Menge aufführen. — Ein Theaterstück muß der brutalen Gegenwart Stich halten; das Publikum ist der grobe lebendige Ausdruck der Gegenwart. — Der einzelne Zuschauer mag ein Dummkopf sein, das ganze Publikum ist ein verflucht gescheiter Kerl. — Das Theater ist nicht vom Bureau aus zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden. — Die Regie des Werkes ist die Hauptsache. Die Motive eines Stückes, namentlich aber die Exposition, müssen zur vollen Geltung gebracht werden. — Die Darstellung des Menschen auf der Bühne fordert als Vorbedingung Wahrhaftigkeit. Es ist nicht zu verachten, wenn man von einem Künstler sagen kann: der Mann spielt recht gebildet. Es ist aber noch besser, wenn man sagen kann: der Mann spielt vortrefflich, woher hat er's nur, worin besteht seine Kunst? — Das Höchste in der theatralischen Kunst ist die Gesamtwirkung. Die Ausstattung sei knapp, die Ausführung reich. Der Opernluxus, das Lotterbett für ein gedankenloses Publikum, ist zu verwerfen. Dies waren Laubes wichtigste Theatergrundsätze.

Laube nimmt in der Geschichte des deutschen Theaters eine bedeutende Stellung ein; seine Leitung machte das Burgtheater in Wien zur ersten Bühne Deutschlands. Laube hat sich um die Wiedererweckung des lange Zeit auch in Östreich vergessenen Dramatikers Grillparzer große Verdienste erworben, auch Otto Ludwig hat er aufgeführt, ablehnend verhielt er sich gegen Hebbel; die Franzosenliebhaberei, die Überschwemmung der deutschen Bühnen mit französischen Sittenstücken Pariser Mache ist jedoch nicht zum wenigsten durch Laube gefördert worden. Laube hatte auch als Spielleiter etwas Trockenes. Er legte das Hauptgewicht auf die Verständlichkeit und Klarheit des gesprochenen Wortes, aber es mangelte der Aufführung an Stimmung und Schwung.

Nach seinem Rücktritt von der Direktion des Burgtheaters fand Laube die Muße zu theatergeschichtlichen, biographischen und erzählenden Werken. Seine Werke über das Burgtheater, das Norddeutsche und das Wiener Stadttheater waren in der Hauptsache Rechtfertigungsschriften seiner eigenen Direktion und Verurteilungen anderer Direktionen. Mit edler Dreistigkeit — dreist war ein Lieblingswort Laubes — machte er sich in seinen Theaterschriften zum Künder des eigenen Ruhmes. Sie sind nach der praktischen Seite hin eine Fundgrube der Theaterweisheit und gehören neben Tiecks und Börnes dramaturgischen Blättern, neben Dingelstedts Münchner Bilderbogen und Ed. Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst und einigen neueren Werken zu den wichtigsten dramaturgischen Schriften, aber es ist notwendig, sie mit Kritik zu lesen und nicht den bloßen Behauptungen Laubes Glauben zu schenken.

Höher als der Dramatiker steht der Erzähler Laube. Er beweist dies vor allem in seinen Lebenserinnerungen, deren erster Teil höchst frisch und reizvoll ist, aber auch in den Novellen: Jagdbrevier, Französische Lustschlösser, Bandomire (1842) und Gräfin Chateaubriand (1843).

Laubes letzter geschichtlicher Roman: Der deutsche Krieg war seine beste poetische Leistung. Auf dem Hintergrund des dreißigjährigen Krieges entwarf er ein Bild der Zeit, das freilich zuviel Intrigen aufwies, aber auf einer sorgfältigen Erforschung der Kultur beruhte und ein gut ausgeführtes Charakterbild von Wallenstein bot.

Mundt und Kühne

Schwächer als Laube sind Mundt und Kühne. Beide sind mehr Gutzkowsche als Heinesche Naturen: prosaisch, kritisch, verstandesmäßig und reflektierend. Theodor Mundt (1808 bis 1861) war in jungen Jahren geistvoll sprudelnd. Er war ein Mann der Bewegungsliteratur (diesen Namen erfand er), aber unproduktiv und abhängig von den Strömungen der Zeit. In Madonna (Unterhaltung mit einer Heiligen 1835) hatte er Ideen der George Sand und der Saint-Simonisten von der Freiheit der Liebe und der Wiedereinsetzung der Sinnlichkeit in ihre Rechte verkündet. Das Buch schien zu seiner Entstehungszeit lüstern und gefährlich; wir finden heute in der unkünstlerischen Gedankensinnlichkeit, in der Verherrlichung der gefallenen Unschuld kaum noch etwas Verfängliches. Die Weltheilige, die Heldin in Madonna, und Charlotte Stieglitz, die Heilige des bald darauf erschienenen „Denkmals" (1835), sind nicht wesensgleich. Das Denkmal machte, als es anonym erschien, ungeheures Aufsehen; es ist eine überschwengliche,

fieberhaft pulsierende, aus Briefen und Tagebuchblättern bestehende Schilderung der Freundschaft von Theodor Mundt zu Charlotte Stieglitz (vergl. S. 303). Die Begegnung mit Charlotte und ihr freigewählter Tod ist Theodor Mundts größtes seelisches Erlebnis gewesen. Das Bekenntnismäßige des Buches hat dauernden Wert. Sehr fein wird die Tat aus den verwirrten und unnatürlichen Zuständen in Liebe, Freundschaft und Ehe hergeleitet. In den späteren Schriften, in denen er sich journalistisch und novellistisch versuchte, sinkt Theodor Mundt zum bedeutungslosen Vielschreiber herab. Er heiratete Klara Mühlbach, die Verfasserin zahlloser geschichtlicher Romane, und schrieb, wetteifernd mit ihr, bald ganz ähnliche Werke. Gustav Kühne spottete der beiden schriftstellernden Ehegatten als des „doppelten Tintenfisches". Als Mundt 1861 starb, hatte er sich und sein Werk längst überlebt.

Gustav Kühne aus Magdeburg (1806 bis 1888) sprang, als Heinrich Laube die Fahne des jungen Deutschlands 1835 verließ, als Ersatzmann für ihn ein und gewann so wenigstens eine bedingte Unsterblichkeit. Kühnes Klosternovellen sind, im Verhältnis genommen, seine bedeutendste, wenngleich jetzt gleichfalls vergessene Leistung. Schwach ist seine Fortsetzung von Schillers Demetrius. Seine Essays sind gehaltvoll. Das Produzieren fiel ihm schwer. Kühne hatte als Persönlichkeit etwas Nörgelndes, Unglückliches, vorwiegend Ästhetisierendes. Er war wohl ehrlich, aber er war kein Dichter. Er plagte sich viel, aber sein künstlerisches Schaffen führte zu nichts.

Abhängige Verstalente

Freiherr Franz von Gaudy (1800 bis 1840), aus Frankfurt a. O., war von seinem Vater zum Offizierstand gezwungen worden. Als er den Dienst verlassen hatte, lebte er in Berlin, wo er in Chamisso einen väterlichen Freund fand. In acht Jahren schrieb Gaudy zahlreiche Novellen, Lieder, Romanzen und Skizzen. Seine besten Novellen waren: Der Katzenraffael, Venetianische Novellen, Jugendliebe. Am bekanntesten wurden die zu Napoleons Verherrlichung gedichteten Kaiserlieder 1835. Gaudy war abhängig von fremden Vorbildern, von Jean Paul, Eichendorff (Aus dem Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen) und Amadeus Hoffmann in seinen Erzählungen, von Uhland und Chamisso in seinen Balladen, von Béranger und Heine in seinen politischen Gedichten.

War Heine von Béranger, Herwegh von Lamartine, Freiligrath von Victor Hugo angeregt, so werden zwei andere Dichter von Byrons Weltschmerz und melancholischer Grundstimmung sowie von Lenaus trüber Gedankenlyrik beeinflußt: Karl Beck aus Ungarn (1817 bis 1879) und Moritz Hartmann aus Böhmen (1821 bis 1872). Beide Dichter waren zuerst für den Handelsstand bestimmt. Karl Becks erste Gedichtsammlung (Nächte, mit dem Untertitel: Gepanzerte Lieder 1838) erweckte durch die Kühnheit der Bilder und der Rhythmik der Sprache hochgespannte Erwartungen. Das Gedicht Die Eisenbahn 1838 machte ihn berühmt; Beck schien der Dichter des neuen Maschinenzeitalters zu werden, doch gelangte er über das Herkömmliche nicht hinaus. Beck liebt schwungvolle rednerische Ergüsse. Silbenfall und

Bilderschwung: so hat Beck selbst wiederholt den Begriff der Poesie bestimmt. Aber es ist, wie Hebbel mit Recht bemerkt, ein Unterschied, ob die Bilder aus der Anschauung oder aus dem Wort erwachsen: „Bei Zinken fällt ihm (Beck) zunächst der Reim Sinken ein und daß auch Zinken sinken werden." Der Dorfroman in Versen Janko der Roßhirt 1841 ist eine farbenreiche Schilderung der ungarischen Pußta. Das Bedeutendste von Beck sind zweifellos die Lieder eines armen Mannes (1846), in denen er die sozialen Rechte der Bauern von allen Dichtern der Zeit am stärksten betonte. Städtische Proletarier und geknechtete Bauern sind denn auch die von Beck am häufigsten besungenen Helden. Nach 1848 erlischt seine Volkstümlichkeit. Seine späteren Dichtungen blieben unbeachtet. Gedrückt durch Kränklichkeit und Sorge und das Schwinden seines Ruhmes starb er 1879 in Wien.

Moritz Hartmann (1821 bis 1872) trat in den Revolutionsjahren nicht gerade rühmlich hervor. Sein Schaffen ging ohne bleibendes Erträgnis zu Ende. Er ist minder pathetisch als Beck, seine Lyrik ist sangbarer und schärfer als die von Beck. Lieder eines Zeitkindes nannte er die Sammlung Kelch und Schwert 1845. Er träumte noch von einem Anschluß der Tschechen an Deutschland, als diese schon den Kampf gegen alles Deutschtum vorbereiteten. Den Schmerz über den kläglichen Ausgang der Bewegung von 1848 drückte er in der Reimchronik des Pfaffen Mauritius 1849 aus, einer umfangreichen satirisch politischen Dichtung des Sturmjahres.

Die politischen Lyriker

Die Dichtung der Reaktionszeit 1815—30

Uhland — Karl Follen

„Widerspruch, Du Geist des Liedes!
Widerspruch, Du Geist der Welt!"

Der Siegesjubel nach der Schlacht bei Leipzig war gar rasch verklungen, und nach dem Ausgang des Wiener Kongresses blieb eine allgemeine Mutlosigkeit, eine tiefe Erschöpfung zurück. Eine bange, dumpfe Stille breitete sich über das geistige Leben der Nation. Am Anfang der Zeitdichtung und damit der politischen Lyrik überhaupt steht das Gedicht von Ludwig Uhland: Am 18. Oktober 1816. Es ist der Ausgangspunkt der ganzen politischen Lyrik: „Wenn heut ein Geist herniederstiege, zugleich ein Sänger und ein Held", mit seiner vierfachen Frage an Fürsten, Völker, Weise und Fürstenräte. Ludwig Uhland ist der erste Lyriker, in dem nach 1815 der Ruf nach innerer Freiheit, das eigentlich politische Element, unverhüllt zum Ausdruck kommt. Er ist der erste, der, nachdem der Sieg über den äußeren Feind errungen ist, nicht um innere Freiheit vor den Thronen bittet oder klagt oder der tatlos träumt, sondern der um das Recht auf Freiheit kämpft. In seinen späteren Gedichten (Den Landständen, Nachruf, Wanderung, Das alte gute Recht) hat er für politische Freiheit tapfer gestritten. Seit Uhlands Vorbild sind die Erinnerung an die Leipziger Schlacht und die nicht gehaltenen Versprechungen der Fürsten während der Befreiungskriege die zwei

Pole, um die sich die politische Dichtung bewegt. Doch dieses Beispiel selbstbewußter Kraft blieb zunächst vereinzelt. Das junge politische Interesse sank in der erschöpften Zeit unheimlich schnell in völlige Teilnahmlosigkeit herab. Die politische Lyrik verstummte. In den Burschenschaften und den Turnerschaften retteten sich einige Reste. Die Burschenschafter Karl und Ludwig August Follen ließen 1819 freiheitliche Lieder in den Freien Stimmen frischer Jugend erschallen. So harmlos und unschuldig, wie man oft glaubt, war die Burschenschaftslyrik freilich nicht.

Karl Follen, der bedeutendere der Brüder, geb. 1796 in Gießen, war ein Mann von blendenden geistigen und körperlichen Eigenschaften. 1816 wurde die Burschenschaft unter Follens Führung gegründet, doch schon im August 1819 wurde die Burschenschaft durch die Karlsbader Beschlüsse aufgelöst und verboten. Viel verfolgt und oftmals ausgewiesen, ging Karl Follen 1824 nach Amerika, wo er freireligiöser Prediger wurde und 1840 bei der Explosion eines Dampfers umkam.

Es sind zwei Reihen von Gedanken bei Follen zu unterscheiden: die studentischen Reformgedanken (Wegfall des grausamen Pennalismus in den Schulen, Reform des Duells durch Einrichtung von studentischen Ehrengerichten, streng sittliche, christliche Lebensführung im Kreis der Burschenschaft, Zusammenfassung aller Studenten durch eine große Organisation) und die politisch revolutionären Gedanken. Die studentischen Reformgedanken haben fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch die deutsche Studentenschaft beschäftigt. Anders steht es mit den politischen Gedanken. Diese waren maßlos radikal; sie erschreckten und verwirrten von 1816 bis 1824 viele jugendliche Köpfe; zwei politische Meuchelmorde gingen in ihrem Gefolge. Als Follen vom Schauplatz verschwand, verschwanden im allgemeinen in der Studentenschaft auch seine Ideen politischer Art, aber die Burschenschaft mit ihren sehr vernünftigen und hochidealen studentischen Reformgedanken büßte aufs grausamste von 1819 bis 1840 die radikalen Anschauungen ihres Hauptes.

Das „große Lied", das beide Brüder Follen 1818 dichteten, ist eines der merkwürdigsten Erzeugnisse der frühesten politischen Dichtung. Es richtet sich in episch-lyrischer Form gegen die Monarchie, reizt zum Umsturz auf, verherrlicht den Tyrannenmord und den politischen Märtyrertod und schließt mit den Worten: „Nieder mit Thronen, Kronen, Fronen, Drohnen und Baronen! Sturm!" Deutlich entbrennt hier das Fanal der revolutionären Dichtung von 1840 bis 1848.

Griechen- und Polendichtung

In den zwanziger Jahren herrscht im allgemeinen in der Dichtung nur ein leises politisches Säuseln (Hauff, Mosen, Maßmann). Der Freiheitskampf der Griechen im Jahr 1821 warf in den Gedichten von Wilhelm Müller, Waiblinger, Schwab und Luise Brachmann seine Strahlen auch nach Deutschland. Den verhaltenen Drang nach Freiheit erkennt man namentlich in den Griechenliedern Wilhelm Müllers (Alexander Ypsilanti; Meinen Vater, meine Mutter haben sie ins Meer ersäuft; Öffne deine hohen Tore, Missolonghi, Stadt der Ehren; Wer für die Freiheit kämpft und fällt, des Ruhm wird blühend stehen). Auch die Verherrlichung des 1821 gestorbenen Napoleon I. bei Zedlitz (Totenkränze 1828) u. a. war wie die Griechenlyrik nicht offene, sondern nur versteckte Äußerung politischer Dichtung. Vergl. I, 220.

Der erste deutsche Dichter, der an Ludwig Uhlands Gedicht von 1816 wieder anknüpft und der die kühne, ja die bittere Sprache politischer Lyrik erklingen ließ, ist Chamisso. Er schilderte 1827 in dem Gedicht: Der Invalid im Irrenhaus einen Kämpfer aus der Leipziger Schlacht. Der Alte hat im Glauben an die Freiheit sein Blut vor Leipzigs Wällen vergossen: „Was ein Tor

nicht alles glaubt!" Jetzt liegt er wie sein Volk gebunden, bewacht: „Schrei ich wütend noch nach Freiheit — Nach dem bluterkauften Glück — Peitscht der Wächter mit der Peitsche — Mich in schnöde Ruh zurück." Dies Gedicht zeigt den gepreßten, nach Entladung drängenden politischen Geist der Zeit. Dem kühnen Erstling folgen von Chamisso die stark durchglühten Gedichte: Der Bettler und sein Hund, Traum, Memento, Das Gebet der Witwe, Der vertriebene König, Die Ruine, Der alte Sänger.

In den dreißiger Jahren, in die diese Gedichte schon reichen, beginnt die politische Lyrik sich freier zu entfalten. Die beiden Ereignisse, die die Dichter dieser Zeit zum Sprechen drängen, sind die Pariser Julirevolution 1830, die wie ein Feuerbrand durch Europa fegt und in Belgien, Deutschland, in der Schweiz und Italien aufflammt, und der Polenaufstand 1830/31, der ganz Europa erregt. In zweiter Linie kommen in Betracht das Hambacher Fest 1832 und die Vertreibung der Göttinger Sieben 1837. Die führenden politischen Lyriker der dreißiger Jahre sind Chamisso, Platen, Anastasius Grün und Lenau, daneben Franz von Gaudy, Friedrich von Sallet und Karl Beck. Die großen politischen Prosaiker sind Börne (Pariser Briefe) und Heinrich Heine (Englische Fragmente, Französische Zustände und andere Schriften).

Das stärkste Erlebnis für die Dichter war die polnische Revolution. Fast alle Lyriker bis 1850 haben der Polenschwärmerei ihr Opfer gebracht (nur Heine nicht): Chamisso, Platen, Lenau, Mosen, Hartmann, Beck, Hoffmann von Fallersleben, Ortlepp, Harro Harring, Maltitz, Kerner — selbst Hebbel und Gustav Freytag — Gregorovius und Gottschall. Durch die ungezählten Lieder dieser Polendichtungen, die hier nicht anzuführen sind, geht ein romantisch sentimentaler Zug. „Polenväter und Söhne, Polenmütter und Töchter, bleich und abgehärmt, schwörend und weinend, fluchend und sterbend, Heimat ersehnend und Rache brütend, meist aber hungernd und bettelnd", bevölkern die Lieder der Zeitgenossen. Es ist ganz gleich, ob hochgestellt, ob niedrig, ob liberal, ob konservativ, die guten deutschen Träumer sehen die Polen ihrer Zeit gar nicht, wie sie wirklich sind, gar nicht als Todfeinde deutschen Wesens, sondern als Idealmenschen, als edle Märtyrer einer heiligen freiheitlichen Sache. Das ist nur verständlich, wenn man sich sagt, daß in jenen Jahren der Reaktion das deutsche Volk sein Sehnen und seine tiefsten Wünsche im Innern verbergen mußte und daß es seine Liebe stürmisch, wahllos, sich selbst entäußernd, jeder Bewegung zuwendete, die sich gegen die Unterdrückung kehrte. Im Rausch der Polenschwärmerei erlebte Deutschland, das den Mut zur Tat nicht fand, in Gedanken den Rausch der Befreiung von der heimischen Tyrannei. Der polnische Freiheitskampf, der den Haß Europas gegen Moskowitertum, Kosakenherrschaft und Knutenwillkür aufflammen ließ, ging nach siegreichem Anfang kläglich zu Ende. Mit den Schanzen Wolas sanken große, ideale Hoffnungen dahin, schrieb ein Zeitgenosse; mit den polnischen Heeresresten emigrierten auch viele Ideen von Freiheit, Recht und Gerechtigkeit. Das gleiche wie von den Polenliedern gilt auch von den Tscherkessenliedern, die vielleicht noch romantischer, noch unwirklicher als jene von der Freiheit und der Todesverachtung eines tapferen Volkes schwärmten. Die zwei bedeutendsten Polendichter sind Platen 1830 (Mächtiger, der du als

Empörer; Warschaus Fall; Der Rubel auf Reisen; Der künftige Held; Kassandra) und Lenau 1831 (In der Schenke; Maskenball; Die nächtliche Fahrt; Die beiden Polen; Der Polenflüchtling). Über Platens Anteil an dieser Dichtung sagt Karl Goedeke: „Offener und entschiedener hatte bis dahin kein deutscher Dichter, selbst Walter von der Vogelweide, an den politischen Dingen seiner Zeit sich beteiligt, als Platen in diesen Polenliedern."

Die Dichtung der Julirevolution von 1830

Das politisch viel größere Ereignis der Julirevolution ließ namentlich in den Gedichten von Anastasius Grün ein neues Moment erkennen: das Bewußtsein politischer Mündigkeit, das offene, starke Bekenntnis zur politischen Lyrik. Man wagte sich mehr heraus. Das zeigte sich sogleich in Grüns Spaziergängen eines Wiener Poeten 1831. Grün (Graf Auersperg) gehört seiner künstlerischen Art nach zur dritten Generation, in seinen politischen Gedichten aber ist er ein Vorkämpfer der zweiten Generation. Er schafft in rednerisch edler, blühender, gegensatz- und bilderreicher Sprache das Vorbild der politischen Lyrik des Vormärz, nur daß diese beweglicher und abwechslungsreicher in der Form ist. Von den politischen Gedichten Grüns sind zu nennen: Gastrecht (Alexander Ypsilanti), Salonszene (Fürst Metternich), Naderer da (geheime Polizisten), Gedanken (Zensur der Presse), Nachtgedanke, Wohin, Sieg der Freiheit. Platens politische Gedichte zur Julirevolution (Aufruf an die Deutschen, An einen Ultra, Herrscher und Volk, Das Reich der Geister, An einen deutschen Fürsten) durchweht ein schroffer, herber, klarer Geist. („Es ist von manchem hohem Stamm — Die Wurzel faul — Und seit es Kön'ge hat gegeben — So rief sie nur das Volk ins Leben — Seit jenem ersten König Saul!") Lenau vertritt mehr den schwärmerischen, weicheren, allgemeineren Republikanismus. Er war 1832 europamüde in romantischer Freiheitssehnsucht und Zerrissenheit von dem alten Kontinent nach Amerika gesegelt. Er war von dem unklaren Gedanken erfüllt, daß drüben „Freiheit" herrsche. Die Freiheit aber, die Lenau übers Weltmeer lockte, war nur die Freiheit der Persönlichkeit. Seine unklaren Vorstellungen von Amerika mußten in der Wirklichkeit Schiffbruch leiden. Enttäuscht kehrte er zurück. Er war ein politischer Dichter, der schließlich zwischen Himmel und Erde schweben blieb. Von seinen politischen Gedichten ist das am Grabe eines Ministers, das die Völker lachend bewachen, vielleicht am kräftigsten. Daß die Entwicklung der Geschichte schließlich zu dem Siege des freien Gedankens führt, ist der große Grundgedanke in den Albigensern.

Von kleineren politischen Dichtern gehören in die dreißiger Jahre noch Franz von Gaudy (Kaiserlieder 1835, Lieder und Romanzen 1837) und Karl Beck (Nächte, gepanzerte Lieder — Der fahrende Poet 1838). In den Nächten findet sich am Schluß der sechsten Nacht das berühmte Gedicht auf die Eisenbahn.

Rechnet man hinzu, daß von vorwärtstreibenden Werken 1833 in der Gesamtausgabe Hegels die Rechtsphilosophie, daß Börnes und Heines Prosaschriften, 1835 das Leben Jesu von Strauß, 1835 bis 1842 Gervinus' Geschichte der poetischen Nationalliteratur erschien, daß 1837 König Ernst August von Hannover die Verfassung aufhob und daß 1839 in den Halleschen Jahrbüchern das kühne

Manifest der Jung-Hegelianer gegen die Romantik erschien, so hat man weitere Kräfte aufgezählt, die in der Folge zu der politischen Lyrik der vierziger Jahre führten, von der Friedrich von Sallet sang: „Sonettchen an Amanda — So leiern wir nicht mehr — Es ward zur Propaganda — das deutsche Dichterheer.“

Die Dichtung des Vormärz und des Sturmjahres 1848/49

Die freie Rheindichtung

Die politische Begeisterung der vierziger Jahre (des sogenannten Vormärz) entzündete sich an der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV., also desjenigen Mannes, gegen den sie sich später auf das heftigste wendete. Dem „Romantiker auf dem Throne“ traute man anfangs allgemein das Erfassen der Aufgabe Preußens in Deutschland zu und glaubte, von seinen tönenden Worten berauscht, daß er die Versprechen vom Jahre 1815 und 1820 einhalten und eine Verfassung geben werde. Wohl lehnte der König diese Bitte schon im Oktober 1840 ab, doch schwoll zunächst die freie Rhein-Begeisterung über diesen ersten Fehlschlag der nationalen Wünsche hinweg. Thiers hatte 1840 den alten Wunsch der Franzosen nach dem Besitz des linken Rheinufers neu geweckt und kriegerische Vorbereitungen getroffen. In der Stunde der Gefahr vernahm man aus der scheinbar in literarische Interessen versunkenen deutschen Dichterschar überraschend starke nationale Klänge, selbst Heine beteiligte sich daran: „Deutschland ist noch ein kleines Kind — Doch die Sonne ist seine Amme — Sie säugt es nicht mit stiller Milch — Sie säugt es mit wilder Flamme.“ Es war das erstemal, daß sich seit 1815 das ganze deutsche Volk zu nationaler Begeisterung erhob, und diese Begeisterung knüpfte sich an den Rhein. Ein Zeitgenosse Hermann Marggraff sprach 1847 die noch heute profetischen Worte: „Von altersher hat es sich, wenn um Deutschland, auch immer um den Rhein gehandelt. Den Rhein verloren, alles verloren, selbst die Ehre! Das darf mit Recht unser Motto sein.“ Ein jugendlicher Poet, der Auskultator Nikolaus Becker aus Bonn (geboren 1809, schon 1845 an Lungenschwindsucht gestorben) dichtete 1840 das Rheinlied: „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein, ob sie wie gier'ge Raben sich heiser danach schrein“, übrigens nur eine Antwort auf ein vorhergehendes Gedicht Lamartines. Das Rheinlied machte Becker in ganz Deutschland berühmt; es ward viel komponiert und gesungen, ist dann aber in Vergessenheit geraten. Mit diesem Lied beginnt die Flut der freien Rheinpoesie. Robert Prutz erwiderte unmittelbar mit einem neuen Rheinlied, mannhaft und treffend: Von einem freien deutschen Rhein könne nicht gesprochen werden, so lange die Deutschen selber nicht wirklich frei und deutsch seien; nur der freie deutsche Geist gewährleiste den Besitz des Rheins zu jeder Zeit. Das war der Vorklang einer auf innere Freiheit gerichteten politischen Lyrik.

Auf das Lied an Becker antwortete 1841 wieder der französische Dichter Musset mit einem Liede, das begann: Nous l'avons eu, votre Rhin allemand. Im Frühjahr 1840 entstand auch die Wacht am Rhein (Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertgeklirr und Wogenprall). Der Dichter war Max Schneckenburger aus Thalheim in Württemberg (1819 bis 1849), der Komponist heißt

Karl Wilhelm (1815 bis 1873). Das Lied wurde zwar ebenfalls viel gesungen, erlangte aber erst volle dreißig Jahre später im Kriege von 1870 seine weite Verbreitung. Die Nachkommen Schneckenburgers, der jung verstarb und der sonst nur wenig geschrieben hat, erhielten aus Dankbarkeit einen nationalen Ehrensold vom Deutschen Reich. In der Schlacht und im Biwack, beim Siegeseinzug, zu Festeszeiten ist Die Wacht am Rhein unzählige Male erklungen. Auch ein anderes deutsches Nationallied ist in jener Zeit entstanden: Hoffmann von Fallersleben dichtete (August 1841 in Helgoland) Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt. In allen Teilen der Welt haben es Deutsche bei festlichen Gelegenheiten angestimmt. Zeitlich etwas später, aber als der mächtigste patriotische Sänger erschien auch der alte Ernst Moritz Arndt damals auf dem Plan. Die großen Tage von 1813 schienen für die Dichtung wiederzukehren. Arndt dichtete das Lied: Als Thiers die Wälschen aufgerührt hatte, Herbstmond 1841. Das Lied begann: „Und brauset der Sturmwind des Krieges heran und wollen die Wälschen ihn haben, so sammle, mein Deutschland, dich stark wie ein Mann." Der Kehrreim lautete: „Zum Rhein, übern Rhein! Alldeutschland in Frankreich hinein!" Die Kriegsgefahr verschwand, mit ihr auch diese Lyrik. Schleswig-Holsteins bedeutungsvolle Hymne ist wenige Jahre später (1844) entstanden: „Schleswig-Holstein meerumschlungen, deutscher Sitte hohe Wacht, Wahre treu, was du errungen, Bis ein schönerer Morgen tagt." Ihr Dichter war Matthäus Friedrich Chemnitz aus Barmstedt in Holstein (1815 bis 1870.)

Heine und Keller

Gleichzeitig aber hatte sich auch die rein politische Dichtung des Vormärz entwickelt. Nun ist hier ein großer, tief eingewurzelter Irrtum in der künstlerischen Bewertung der politischen Dichter zu überwinden. Es ist nicht wahr, wie die Überlieferung will, daß Hoffmann von Fallersleben, Herwegh, Dingelstedt und Prutz die führenden politischen Dichter des Jahrzehnts von 1840 bis 1850 gewesen sind. Das schienen sie nur den Zeitgenossen zu sein, weil diese nur die unmittelbaren Äußerungen der dichterischen Persönlichkeit zu erkennen vermochten. Die wahrhaft großen Talente der politischen Dichtung der vierziger Jahre sind Heine, Keller und Freiligrath. Voran steht Heinrich Heine. Es würde das gar niemandem zweifelhaft sein, wenn Heine sich entschlossen hätte, seine politische Lyrik, die Zeitgedichte, in einem Sammelband geschlossen herauszugeben. Es ist sehr merkwürdig, daß er das niemals getan hat. Ein solcher Sammelband hätte vielleicht alle seine Werke an Wirkung übertroffen, man hätte zwar vieles nicht billigen können, so die Gedichte an Ludwig I.; aber Heines Bild stünde um vieles klarer und verständlicher vor uns; niemand würde im Zweifel sein, daß hier politische Leidenschaft, politischer Zorn und Haß sprüht, daß hier um Freiheit gerungen wird. Heines Bild wäre runder, geschlossener, ja es wäre kühner geworden, und man hätte sein ganzes Schaffen und Wirken auch gerechter beurteilt.

Diese Sammlung ist leider nicht erschienen. Wohl hat er viele politische Lieder verfaßt: war seine ganze Schriftstellerei seit 1826 doch überhaupt nur eine einzige Oppositionsdichtung in Vers und Prosa. Seine Zeitgedichte sind in den Neuen Gedichten 1844, in den Lamentationen des Romanzero 1851 und in den

letzten Gedichten im Nachlaß 1869 zerstreut. Auch Atta Troll 1843 und Deutschland, ein Wintermärchen 1844 sind ganz oder teilweise politischen Charakters. Es ist nun höchst merkwürdig, wie Heine durchaus auf Seite der politischen Oppositionsdichter steht und sie doch auf der anderen Seite verspottet.

Zeitgedichte Heines: Doctrin (Schlage die Trommel und fürchte dich nicht), Zur Beruhigung (Wir schlafen ganz wie Brutus schlief), Jammerthal (Der Nachtwind durch die Luken pfeift), Die Wanderratten (Es gibt zwei Sorten Ratten, die hungrigen und die satten), Die schlesischen Weber (Im düstern Auge keine Träne), Hymnus (Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme), ferner die beißenden Gedichte gegen Friedrich Wilhelm IV.: Der Kaiser von China (Mein Vater war ein trockner Taps), Der neue Alexander (Es ist ein König in Thule, der trinkt) und die blutig höhnischen Lobgesänge auf König Ludwig I. von Bayern 1844. Dann aber wieder Spottgedichte auf die Dichter der vierziger Jahre, namentlich auf Herwegh, den er nur in dem einen Gedicht (Herwegh, du eiserne Lerche) verherrlicht, dann aber auf das grausamste höhnt (Der Exlebendige, Die Audienz, Simplizissimus I.).

Der Widerspruch geht aber noch weiter: Deutschland, ein Wintermärchen, 1844 in Hamburg verfaßt, ist der Form nach ein Reiseepos, dem Inhalt nach aber durchaus eine politische Dichtung und zwar eine radikale, revolutionäre, gegen alle nationalen Gefühle gerichtete Dichtung, die Deutschlands Zukunft in einem furchtbar stinkenden Nachtstuhl erblickt, in den der Mist von 36 deutschen Gruben zusammengefegt ist. Daß ein Schmähgedicht dieser Art in deutscher Sprache geschrieben werden konnte, wird, gleichviel bei welcher politischen Partei man steht, ewig ein Makel des Dichters und eine unüberbietbare Geschmacklosigkeit bleiben. Seltsamerweise sollte nach Heines Ansicht dies ausgesprochene Tendenzgedicht der „prosaisch bombastischen Tendenzpoesie" der vierziger Jahre den Todesstoß geben, während es seiner ganzen Art nach nur dazu angetan war, die Flammen des Hasses noch höher anzuschüren.

Auch Atta Troll durchzieht ein tiefer innerer Riß. Es ist in dem romantischen Teil mit Diana, Fee Abunde und Herodias vielleicht Heines schönste Dichtung; zusammengekoppelt aber ist dieser romantische Teil mit einem politisch-satirisch-symbolischen Teil: Atta Troll, der Tendenzbär, der moralisch und religiös gesinnt ist, aber schlecht tanzt und übel riecht und ein „Animalreich vollster Gleichheit" stiften will, soll sich auf die plumpe altdeutsch-christliche Dichtung der Burschenschafter von 1815 sowie auf die Kommunisten mit ihrer Gleichmacherei und auf die liberalen Freiheitsdichter von 1844 (Hoffmann, Prutz, Freiligrath) beziehen. Innerlich gehören Burschenschafter und Kommunisten nicht zusammen; der Spott ist überhaupt nicht durchschlagend und zwingend; Atta Troll bleibt als Dichtung ein Zwitter.

Der zweite wahrhaft große politische Dichter dieses Jahrzehnts ist Gottfried Keller. Sein ganzes dichterisches Schaffen begann, bald nachdem er aus München nach Zürich zurückgekehrt war, im Jahr 1842 mit der politischen Lyrik. Sein erstes gedrucktes Gedicht ist das Jesuitenlied. In dem Abschnitt über Gottfried Keller ist diese Seite seines Schaffens dargestellt. Gottfried Keller blieb viele Jahre hindurch ein überzeugter, ja leidenschaftlicher Achtundvierziger. Er hat vielleicht die schönsten politischen Gedichte verfaßt (In Duft und Reif, Der Küraſſier, Der Thronfolger, Frau Rösel, Apostatenmarsch, Jesuitenzug, Frühlingsbotschaft, Revolution). In Martin Salander (1886), seinem letzten Werk, legte

Keller später das Bekenntnis ab, daß ihm die politischen Ideale, die er so lange getragen, ins Wanken gekommen seien.

Die ganze Bewegung der politischen Dichtung gipfelt dann in Freiligrath (Glaubensbekenntnis 1844, Ca ira 1846; Politische und soziale Gedichte 1849 und 1851). Die Dichtung des Sturmjahres 1848/49 zeigt einzig und allein Freiligrath auf der Höhe der dichterischen Gewalt. Ihm gebührt darum mit Recht ein besonderer Abschnitt.

Hoffmann Herwegh Dingelstedt Prutz

Ist man über diese künstlerisch-poetische Rangordnung im klaren, dann kann man sich den kleineren Begabungen der politischen Dichtung zuwenden. Hoffmann von Fallersleben führt mit den Unpolitischen Liedern 1840 die erste, energisch und unermüdlich erneute Opposition.

Heinrich Hoffmann (nach seinem bei Lüneburg gelegenen Geburtsort von Fallersleben genannt), geboren 1798, von Jakob Grimm auf germanistische Studien gewiesen, verlor 1842 nach den Unpolitischen Liedern die Breslauer Professur, war von 1843 bis 1849 zu einem beständigen Wanderleben verurteilt, gestorben 1874 als Bibliothekar auf Schloß Corvey an der Weser. Schriften: Unpolitische Lieder 1840 und 1841, Kinderlieder 1843 und später, Hoffmannsche Tropfen 1844. Außerdem zahlreiche literargeschichtliche Werke, namentlich über Kirchen- und Volkslied. Viel gesungen wurden seine Lieder: Deutschland, Deutschland über alles; Wie könnt' ich dein vergessen; Treue Liebe bis zum Grabe schwör ich dir mit Herz und Hand; Deutsche Worte hör' ich wieder; Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald; Morgen marschieren wir; Abend wird es wieder. Dazu einige hundert Kinderlieder mit bekannten Weisen: Alle Vögel sind schon da; Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald; Summ, summ, summ, Bienchen summ herum; Morgen kommt der Weihnachtsmann.

Anknüpfend an deutsche Vorbilder (Walter von der Vogelweide, Volkslied, Weckherlin, Logau) schüttelte Hoffmann zahllose Lieder aus seinem Füllhorn. Er gab seinen Unpolitischen Liedern — unpolitisch nannte er sie, weil es unklug war, sie zu veröffentlichen — bekannte Volksmelodien. Vom Amt vertrieben, zog er von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf. Nach fahrender Sänger Weise trug er die Lieder vor; hörte man sie von ihm singen, so erkannte man oft die vorher gelesenen Drucktexte kaum wieder. Im Singen erwachte Hoffmanns heitere Volkskunst. Leidenschaft ist ihr fremd. Nüchternheit, Verstandesmäßigkeit, deutsche Gesinnung sind ihre Grundzüge, aber nur die besten Lieder sind ohne klingelnde Trivialität.

War Hoffmann der Bänkelsänger der politischen Lyrik, so ist Herwegh der Elegiker mit der hitzigen Beredsamkeit des Advokaten.

Georg Herwegh, geboren 1817 in Stuttgart, 1839 Flucht nach der Schweiz, 1841 Gedichte eines Lebendigen, 1842 Triumphzug durch Deutschland, 1843 bis 1848 Aufenthalt in Paris mit Liszt, Béranger, George Sand, 1848 Teilnahme an dem badischen Aufstand, neue Flucht, Aufenthalt in Zürich mit Richard Wagner und Gottfried Semper, schloß sich zur Zeit der Tätigkeit Lassalles der Arbeiterbewegung an und dichtete ihr das erste-Bundeslied, gestorben 1875 in Baden-Baden. Gedichte eines Lebendigen, 1. Band 1841, 2. Band 1844. Übersetzungen: Lamartines Werke 1843, sieben Dramen Shakespeares. Politische Lieder: Rheinweinlied (Wo solch ein Feuer noch gedeiht); Ich bin ein freier Mann und singe; Reißt die Kreuze aus der Erde; Wir haben lang genug geliebt und wollen endlich hassen; An den König von Preußen; Der Freiheit eine Gasse. Nichtpolitische Lieder: Ich möchte hingehn wie das Abendrot; Die bange Nacht ist nun herum; Sonette.

Bei Herwegh ist alles Pose, Wirkung, Schlagwort, Redekunst, Romantik, Pathos, aber formvollendet, von Rausch erfüllt, von revolutionärer Begeisterung über den Alltag emporgerissen. Der Titel: Gedichte eines Lebendigen war als Gegensatz zu den damals berühmten Briefen eines Verstorbenen von Fürst Pückler gedacht. Die Wirkung des ersten Bandes war ungeheuer. Selbst Friedrich Wilhelm IV. ließ Herwegh zu sich bescheiden („Ich achte eine gesinnungsvolle Opposition"). Der zweite Band hatte keineswegs die Wirkung des ersten, obschon der Dichter fortfuhr, in alter Weise mit Gott und den Königen zu grollen. Die schöpferische Kraft versiegte später noch mehr. Hinter großen Worten verbarg sich keine Wahrheit und keine Kraft, der Dichter war als Charakter und als Geist ohne Größe, und so bleiben seine Gedichte, bis auf einzelne schöne Sonette und Lieder, schließlich nur tönendes Erz und klingende Schelle.

Dingelstedt ist neben Hoffmann und Herwegh der Ironiker und Weltmann, zugleich aber auch der überlegene Künstler.

Franz Dingelstedt aus Halsdorf in Hessen, geboren 1814, zuerst Lehrer, dann Schriftsteller, 1842 Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters, 1843 Vorleser des Königs von Württemberg, Hofrat und Dramaturg, 1851 Intendant des Hoftheaters in München, 1857 Generalintendant in Weimar, 1867 Direktor der Wiener Hofoper, später des Burgtheaters, geadelt, 1875 Generaldirektor, gestorben 1881 in Wien. Lyrik: außer den Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters Nacht und Morgen 1851. Gedichte 1854. Trauerspiel: Das Haus des Barneveldt 1850. Moderne Novelle: Die Amazone 1868. Lebensgeschichtliches: Münchner Bilderbogen 1879.

Er ist der Meister des sinnfälligen Ausdrucks, der anschaulichen Schilderung, der geistvoll skizzierenden Satire. Für ihn ist die politische Opposition kein Endziel, sondern nur ein Durchgangszustand. Die Freude an runder, klarer, straffer Schilderung steht ihm höher als die politische Gesinnung. Als poetische Gesamterscheinung gehört er zur dritten Generation. Seine Gedichte Nacht und Morgen 1851 zeigen ihn schon in voller Umbildung begriffen. Das Bemerkenswerteste an seinen Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters ist die große lyrische Form, die die Gedichte zu einer wirklichen Einheit zusammenbindet und fast ohne Beispiel in der Zeit ist. Fontane hatte ihn zu seinem Lieblingsautor gewählt.

Prutz endlich ist der rednerisch glänzende Journalist in Versen, aber ohne bleibende Form und ohne schlagende Wirkung.

Robert Prutz, geboren 1816 in Stettin, 1838 Mitarbeiter an den Halleschen Jahrbüchern, 1849 bis 1859 Professor der Literaturgeschichte in Halle, stirbt in Stettin 1872. Gedichte 1841 (noch unpolitisch), Neue Gedichte 1842 (politischen Inhalts). Trauerspiel: Moritz von Sachsen 1843. Roman: Das Engelchen 1851. Zahlreiche Schriften und Vorlesungen über Literatur, Theater und Journalistik.

Die Gedichte machten ihn weniger berühmt als seine Komödie in aristophanischem Stil: Die politische Wochenstube 1843. Sie ist eine der ganz wenigen Versuche auf diesem Gebiet, die wir in deutscher Literatur haben. Anklänge finden sich bei Tieck in Prinz Zerbino, bei Platen in der Verhängnisvollen Gabel, Versuche bei Rückert (Napoleon und der Drache 1814) und bei Hoffmann-Donner, dem Erfinder des Struwelpeter, in der Komödie Die Mondzügler. Ausgebildet ist die Gattung des freiheitlichen fantastisch-politischen Lustspiels in Bauernfelds fast unbekannten Stücken: Der Zauberer Industriosus 1842, Die Republik der Tiere 1848 und Die Elfenkonstitution 1849. Politische Lustspiele aus späterer

Zeit sind: Teut von Hamerling, Der Kaiserbote und Cancan vom Grafen Schack. Auch Richard Dehmels allegorisches Drama Michel Michael gehört hierher.

Die Politische Wochenstube hat folgenden Inhalt: Eine falsche Germania — es ist das amtliche Deutschland der Regierungen — die angeblich mit dem Retter Deutschlands bei einem Kurpfuscher in die Wochen kommen soll, wird als Betrügerin entlarvt; die echte Germania, die annoch jungfräuliche Königin, das echte Deutschland, das sich einstweilen vor Verfolgungen verbergen muß, wird einst die Mutter des Erretters werden.

Teil an der Dichtung des Vormärz haben noch: Karl Beck mit den Liedern eines armen Mannes, Moritz Hartmann (Reimchronik des Pfaffen Mauritius 1849), der unbekannte Dichter des Hans von Katzenfingen, ferner Ludwig Pfau, Alfred Meißner, Wilhelm Jordan, Rudolf Gotschall, König Ludwig I. und andere.

Von Nestroy, dem Wiener Lokalpossendichter, stammt eine treffende politische Satire auf die Zustände der Zeit: Die Freiheit in Krähwinkel 1848.

Grillparzer schrieb in den vierziger Jahren politische Epigramme, die er im Pult verbarg, Hebbel die politischen Gedichte: Bilder der Freiheit 1833, Das Licht muß sich verstecken 1839, Mein Päan 1841, dazu Epigramme 1843. Auch Richard Wagner, der in einer sozialen Revolution die Rettung für die dramatische Kunst erblickte, hat außer der bekannten theoretischen Bekenntnisschrift: Kunst und Revolution 1849 wahrscheinlich auch ein Gedicht: Die Revolution geschrieben (Scheuen Blickes durch die Gassen schleicht das Volk). Mit 1850 ist naturgemäß die Dichtung der Revolution verstummt.

Ferdinand Freiligrath

Freiligrath ist nicht bloß der größte Dichter der Revolution von 1848 und 1849, sondern der einzige rein politische Lyriker Deutschlands. Er steht in einem gewissen Gegensatz zu den Dichtern seiner Generation; er war nicht bloß ein Gegner Tiecks und Uhlands, Gegner der beschaulichen orientalischen Lyrik Rückerts und der Klassik Platens, er war auch ein Gegner des empfindungsseligen, nur mit seinem Ich beschäftigten und dann wieder frevenltich spottenden Heine und des weltschmerzlich wehleidigen Lenau. Freiligrath erstrebte zuerst eine gänzlich unpolitische, tropisch bunte Anschauungslyrik. Diese kündigte sich schon durch die Wahl seiner Stoffe an, sie prägte sich auch in der Sprache aus; sieht man nur auf die deutsche Literatur, so stellt sich Freiligrath unwillkürlich bedeutender dar, als er war. Eine Fantastik, eine wilde Glut der Leidenschaft kam durch Freiligrath in die Lyrik dieses Zeitgeschlechtes hinein, die von bedeutendem Eindruck ist. In der Tat war Freiligrath abhängig von der Victor Hugoschen Romantik, die ja von der großen deutschen Romantik erst ihren Ausgang genommen hatte und um 1836 zu uns wieder zurückkehrte.

Freiligrath wurde 1810 in Detmold geboren und für den Kaufmannsstand bestimmt. Nachdem er in einem Kaufmannsgeschäft in Soest ausgelernt hatte, war er mehrere Jahre in dem verkehrsreichen Amsterdam mit seinem großen Hafen und den vielen fremden Schiffen in einem Bankgeschäft angestellt. Dann gab Freiligrath die kaufmännische Laufbahn, die ihm gar nicht zusagte, auf. Die freie literarische Tätigkeit wurde ihm durch ein Jahrgehalt erleichtert, das ihm König Friedrich Wilhelm der Vierte aussetzte. Er lebte am Rhein, vermählt mit Ida Melos. Die Zeit in St. Goar war die glücklichste Zeit für Freiligrath, er sah viele Dichterbesuche, wurde aber allmählich durch die Zeitereignisse aus seiner idyllisch poetischen

Zurückhaltung herausgerissen. Er gab das königliche Ehrengehalt sofort auf, als er seine politische Gesinnung geändert hatte. Mit dem ganzen Überschwang seiner Dichterfantasie warf sich Freiligrath seit 1844 der politischen Bewegung in die Arme. Mehrere Male flüchtete er wegen politischer Verfolgungen nach der Schweiz und England. Wegen des Gedichtes: Die Toten an die Lebenden wurde er des Hochverrats angeklagt, aber von den Geschworenen in Düsseldorf nach Niederwerfung der Revolution freigesprochen. Freiligrath floh 1850 nach England. Dort verdiente er sich fast zwanzig Jahre als Kommis mühsam und redlich sein Brot in Londoner Bankhäusern, stolz und ohne eine Wort der Klage; er hat sich nie mit seinem Unglück drapiert und niemals als Verbannter (wie Heine) vom Almosen der Revolution gelebt, aber er vermied fortan auch jede Beschäftigung mit der Politik. Als Freiligrath 1868 seine Stellung in dem Bankhaus verlor, boten ihm Freunde in Deutschland eine bedeutende Ehrengabe an, die aus freiwilligen Sammlungen hervorgegangen war. Schon früher war seine politische Begnadigung ausgesprochen worden, und so kehrte Freiligrath 1868 ins Vaterland zurück. „Geliebt zu sein von seinem Volke — o herrlichstes Poetenziel! — Los, das aus dunkler Wetterwolke — herab auf meine Stirne fiel!“ Freiligrath sah noch den Nationalkrieg gegen Frankreich und die deutsche Einheit. Er lebte in Cannstatt bei Stuttgart und starb dort 1876. In Soest hat man ihm einen Denkmalbrunnen errichtet.

Gedichte 1838. Ein Glaubensbekenntnis 1844. Ça ira 1846. Neuere politische und soziale Gedichte I: 1849, II: 1851. Zwischen den Garben 1849. Neue Gedichte 1877.

Gedichte aus fernen Zonen: Moostee. Wär' ich im Bann von Mekkas Toren. Der Mohrenfürst. Der Tod des Führers. Der Alexandriner (Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria). Der Schwertfeger von Damaskus. Der Scheik am Sinai. Nebo. Löwenritt (Wüstenkönig ist der Löwe). Gesicht des Reisenden (Mitten in der Wüste war es). Der ausgewanderte Dichter (Bruchstück).

Gedichte aus der deutschen Heimat: Die Auswanderer (Ich kann den Blick nicht von Euch wenden). Der Blumen Rache (Auf des Lagers weichen Kissen). Prinz Eugen, der edle Ritter (Zelte, Posten, Werdarufer). Barbarossas erstes Erwachen. Die Bilderbibel. Bei Grabbes Tod. Ruhe in der Geliebten (So laß mich sitzen ohne Ende). Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte. Der Liebe Dauer (O lieb, so lang du lieben kannst).

Gedichte revolutionären Charakters: Aus dem schlesischen Gebirge (Rübezahl); Hamlet (Hamlet ist Deutschland); Wisperwind. — Eispalast; Von unten auf (Ein Dampfer kam von Bieberich); Wie man's macht; Freie Presse. — Irland (An rost'ger Kette liegt das Boot); Das Lied vom Hemd, nach Thomas Hood (Mit Fingern mager und wund); Berlin (Zum Völkerfest, auf das wir ziehn); Das Lied vom Tode (Ich bin der Befreiertod); Trotz alldem; Die Toten an die Lebenden (Die Kugel mitten in der Brust, die Stirne breitgespalten); Reveille; Brot.

Gedichte aus der Kriegszeit 1870: Hurra, du stolzes schönes Weib, hurra Germania. Die Trompete von Vionville (Sie haben Tod und Verderben gespie'n, wir haben es nicht gelitten).

Übersetzungen von lyrischen Gedichten Victor Hugos, Mussets und anderer Franzosen und von Dichtungen von Burns, Hemans, Longfellow (u. a. Hiawatha 1857), Moore, Scott, Shakespeare, Southey, Spenser, Tennyson, Whitman.

Freiligraths Entwicklung bis 1844. In Freiligrath schlummerte von Anfang an eine revolutionäre Kraft. Seine Jugendentwicklung erklärt das. Nur widerwillig war er Kaufmann geworden. Die Aussicht, das Geschäft eines Erbonkels in England zu übernehmen, hatte ihn schließlich dazu bestimmt. Aber der Onkel machte bankrott und das Opfer war vergeblich. Nun fühlte sich Freiligrath wie verbannt in Soest, der grauen Stadt. Um sich zu retten aus der Enge seiner Lage und aus dem säkularischen Schlaf der Zeit, schweifte der junge Dichter mit seiner Fantasie nach fernen Landen, nach Indien, Arabien, Senegambien, in die Palmentäler des Kongo, nach dem Kapland und der Sahara. Freiligrath hat bekanntlich in Wirklichkeit niemals die Tropen gesehen, niemals eine größere Seefahrt angetreten, auch seine geographischen Kenntnisse von Negern,

Mohren, Sarazenen, von Löwen, Schakalen, Giraffen und Gazellen stammen nur aus flüchtiger Lektüre von Reisebeschreibungen. So sind denn seine Wüsten- und Tropengedichte naturgeschichtlich meist unrichtige Ausgeburten einer entflammten Dichterfantasie, die nur Ein Ziel kannte: dem bannenden Alltag zu entfliehen. Die Seele berühren die Wüstengedichte nur wenig. Sie beschäftigen nur die Augen, sie wollen nur die Sinne verwirren. Die Dichtung schoß aus verhältnismäßiger Ruhe in Freiligrath wie eine Fackel empor, und je stärker der Druck vorher, desto wilder und bunter sprühte seine Kraft. Die tropischen Gedichte Freiligraths sind Hervorbringungen nur einer engen Eigenart, die aber innerhalb ihrer Grenzen kaum zu überbieten ist. Grillparzer beurteilte 1838 Freiligrath treffend: „Diese Gedichte sind wie ein schönes Theater mit prächtigen Kleidern und Dekorationen, aber ohne Schauspieler. Oder wie die Welt, ehe noch der Mensch erschaffen ward."

Freiligrath fühlte bald, daß auf dem Weg der bloß sinnlichen Glut und der reinen Schilderung kein Weiterkommen war. Er warf sich, wie er sagte, der deutschen Heimat an das Herz und vertauschte nunmehr den gelben Wüstensand mit der roten Erde seiner westfälischen Heimat und mit dem grünen Rebental des Rheins. Sein Leben mündet nun für einige Zeit in ein romantisches Poetendasein. Er streifte 1839 die Bande des kaufmännischen Berufes ab, er lebte am Rhein, in Unkel und St. Goar. Seine Gedichte erschienen und verschafften ihm großen Ruhm. In Ida Melos fand er ein inniges Liebesglück. Das Jahrgehalt des Königs von Preußen, das keinerlei Verpflichtungen ihm auferlegte, hielt ihm die drückendste Not fern. Aussichten, in Weimar oder Berlin angestellt zu werden, eröffneten sich ihm.

Köstliche, innig empfundene Gedichte, die alle rednerischen oder bildnerischen Aufputz verschmähen, entstammen dieser Zeit: das schmerzlich süße, so unendlich wahre Lied: Der Liebe Dauer, Freiligraths schönstes Gedicht; das kräftige, echt volkstümliche Lied: Prinz Eugen, der edle Ritter; ferner Die Auswanderer mit ihrer milden Schwermut, und das gleich einer wundervollen Blume sich langsam erschließende Gedicht: Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte. Hier erhebt sich der Dichter zu reinen, poetischen Wirkungen, die er in seinen packenden, überbunten Wüstengedichten nicht im entferntesten erreicht hat.

Freiligraths Dichtung von 1844 bis 1850. Denselben Widerspruch gegen das Bestehende wie in den tropischen Gedichten, diesmal nur auf politischem Gebiete, zeigte Freiligrath in seinen revolutionären Zeitgedichten. Wohl hatte er, vertieft in seine literarische Welt, einst gesungen: „Der Dichter steht auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei"; Herwegh hatte ihm gegenüber in einem Fehdegedichte die Partei verherrlicht als die Mutter alles Großen auf Erden; aber in den vierziger Jahren rissen auch Freiligrath die Zeitereignisse mit sich fort. Man kann das wohl verstehen. In jenen stilleren deutschen Heimatgedichten kommt die elementare leidenschaftliche Seele des Dichters nicht zum Klingen. Freiligrath war ein langsamer, schwer sich entwickelnder Charakter. Die Zeitverhältnisse von 1840 drängten den Dichter wie so viele andere von selber zum Widerspruch. Freiligrath war kein großer Geist, aber ein feuriges Temperament. Er wählte nur langsam die Partei, der er fortan angehören sollte. Er tauschte nicht die Fahnen, er erkannte nur die Fahnen. Und

als Poet, als Fantasie- und Rauschmensch riß es ihn bald immer schneller zum Radikalismus. „Fest und unerschütterlich", sagte er 1840 in der Einleitung zu seinem Glaubensbekenntnis, „trete ich auf die Seite derer, die mit Stirn und Brust der Reaktion sich entgegenstemmen! Kein Leben für mich mehr ohne Freiheit... Will man durch ein Buch wie das Glaubensbekenntnis wirken, so soll man auch ein rechter Kerl sein, alle Folgerungen auf sich nehmen und in keiner Weise ein sentimentales Pater peccavi winseln; die Verse tun's nicht allein, es muß auch ein Ding dabei sein, das man Charakter nennt." Die Aussicht auf Anstellung in Weimar war durch diesen Frontwechsel zerstört. Auf das königliche Ehrengehalt hatte der Dichter freiwillig verzichtet. Er wanderte ruhelos durch Belgien, wo er Karl Marx kennen lernte, durch die Schweiz und ging schließlich das erstemal nach England. 1848 kehrte er zurück an den Rhein. Freiligrath ist jetzt bewußter Republikaner geworden und Mitredakteur an der von Karl Marx herausgegebenen Neuen Rheinischen Zeitung.

Die politischen Gedichte Freiligraths haben einen großen Zug. Eine Beredsamkeit, ein feuriger Rhythmus von unwiderstehlichem Zauber, eine heiße Flut von Bildern, ein Meer von Zorn und Schmerz schwillt empor. Selbst heute, nach so vielen Jahrzehnten, kann sich der Leser der erregenden Wirkung nicht entziehen. Gedichte wie die Schilderung der Rheinfahrt des Königs Friedrich Wilhelm (Ein Dampfer kam von Bieberich), das Bild des düsteren Trauerzuges der Märzgefallenen (Die Toten an die Lebenden), das Gemälde des Zeughaussturms (Wie man's macht), das Kugelgießen (Freie Presse), die schmerzvolle Klage um Wiens Fall und Robert Blums Tod sind neben Alfred Rethels bitter-ironischen Totentanzbildern auf künstlerischem Gebiet das einzig bleibende Erzeugnis der Sturmjahre von 1848/49. Mit diesen vulkanisch herausgeschleuderten Gedichten erhebt sich Freiligrath gewaltig über die Niederung der bloß politisch krittelnden Dichtung. Diese Gedichte sind ein Bekenntnis des proletarischen und revolutionären Empfindens, wie es weder vorher noch nachher in Deutschland wieder hervorgetreten ist. Daß sich auch mancherlei Phrasenhaftes und Unkünstlerisches in diesen Gedichten findet, ist nicht zu leugnen. Aber eins muß man bewundern, die rücksichtslose Begeisterung für die Sache der Freiheit und — es ist das Schönste an Freiligrath — die tiefe Liebe zum deutschen Volke. Denn bei aller zornigen Leidenschaft findet sich in diesen Gedichten niemals ein Schmähwort, niemals eine giftige Verleumdung des eigenen Volkes. Das Düsseldorfer Geschworenengericht, das erste, das in Deutschland über politische Vergehen zu urteilen hatte, sprach im Jahre 1849 Freiligrath des Hochverrats frei. Dennoch war für den Dichter in Deutschland des Bleibens nicht. Er schrieb im Mai 1849 in der Neuen Rheinischen Zeitung das poetische Abschiedswort. Er ging zum zweitenmal nach England in die Verbannung, der stolze, aufrechte, anspruchslose, einfache Mann. Sein poetisches Schaffen war damit in der Hauptsache abgeschlossen.

Denn wenn Freiligrath auch von 1850 bis 1870 noch einiges gedichtet hat, in der Hauptsache waren es nur Gelegenheitsgedichte und Übersetzungen. Sein Können war mit der Wüsten- und Löwenpoesie und mit der leidenschaftdurchrauschten, politischen Lyrik erschöpft. Es war das schönste Schlußglied in der

lang unterbrochenen Entwicklung, daß Freiligrath noch im Jahr 1870 einige der hervorragendsten Kriegsgedichte verfassen konnte; die Trompete von Vionville ist sogar unser bestes Kriegslied aus dem Jahr 1870. Politisch genommen freilich blieb der Dichter der alte achtundvierziger Demokrat, der er war. „Daß ich das Reich für das Höchste halten soll, für das Ideal, nach dem wir alle gestrebt, für das wir Kerker und Exil nicht gescheut haben, das fällt mir nicht ein ... Meinem Ideal, meinen Überzeugungen bleibe ich treu."

Mehr als die Hälfte der ohnehin nicht zahlreichen Werke Freiligraths besteht aus Übersetzungen aus der englischen und nordamerikanischen Literatur, am bedeutendsten ist darunter die Übertragung von Longfellows Sang von Hiawatha, dem edlen Häuptling des indianischen Volkes. Bedeutsam ist auch seine Verdeutschung der Lieder von Wolt Whitman.

Dichter des Übergangs

Sealsfield

Höchst eigentümlich war der Lebenslauf von Charles Sealsfield. Er ist als Schöpfer des deutschen Reise- und Abenteurerromans in gewissem Sinne ein Vorläufer des modernen Realismus, nur daß dieser Realismus von der Romantik des amerikanischen Urwalds mitbestimmt ist. Unter Sealsfields Nachahmern und Nachfahren gewinnt das Stoffliche, das Abenteuerliche und Spannende des Reiseromans die Oberhand. So entartet die von Sealsfield und dem Amerikaner James Fenimore Cooper geschaffene Kunstgattung immer mehr zur unwahren Abenteurergeschichte, deren erfolgreichster Vertreter Karl May ist.

Sealsfield ging als Schriftsteller von Walter Scott, Cooper und Washington Irving aus. Was er schilderte, hatte er selbst erlebt und damit hatte er einen ungeheuren Vorsprung vor den zahlreichen Dichtern, die Literatur aus Literatur entstehen ließen.

Charles Sealsfield, „der Dichter beider Hemisphären", hieß eigentlich Karl Postl und war 1793 in dem deutschen Dorfe Poppitz bei Znaim in Mähren als Sohn des Dorfrichters Anton Postl geboren. Er trat 1813 als Novize bei den Kreuzherren vom roten Stern in Prag ein. Er wurde rasch befördert, doch dachte er schon nach wenigen Jahren daran, die Ketten, die ihn fesselten, zu zerreißen. Unter romantischen Umständen floh er im Alter von dreißig Jahren 1823 aus dem Kloster nach Amerika. Name und Heimat gab er auf. Schwer trugen die Eltern an der geheimnisvollen Flucht des Sohnes. 1828 trat er zunächst als englischer Schriftsteller unter dem Namen Charles Sidons auf. Später nannte er sich nach einem Ortsnamen seiner Heimat, Siegelsfeld, Charles Sealsfield. Er durchreiste die Vereinigten Staaten, besonders Texas und Louisiana und erwarb am Red River eine Farm. Als er in New-Orleans Sklaven kaufen wollte, machte seine Bank in denselben Tagen Bankerott, und er verlor den größten Teil seines Vermögens. Nun widmete er sich in New-York der schriftstellerischen Tätigkeit. Er schrieb Aufsätze und verkaufte diese bei einer Reise nach Europa an Cotta. Der Erfolg ermunterte ihn zu größeren Werken. Aus New-York trieb es ihn wieder nach Europa, er lebte in London und Paris, war bei Josef Bonaparte

ein gern gesehener Gast, übersiedelte nach der Schweiz, wo er, bereits ein angesehener bewunderter Schriftsteller, häufig in der Familie der Königin Hortense und Louis Napoleons verkehrte. Nochmals trieb es ihn nach Amerika, von wo er aber trotz festlichen Empfangs und großer Ehrungen vergrämt nach der Schweiz zurückkehrte. Er kaufte sich einen Ruhesitz bei Solothurn, wo er unvermählt 1864 starb. Vor seinem Tod verbrannte er alle seine Papiere. Er wußte ein so dichtes Geheimnis um seine Person und sein Lebensschicksal zu verbreiten, daß es nicht leicht gefallen ist, einigermaßen Klarheit über ihn zu erlangen.

Sealsfield ist wie Pückler Schilderer fremder Länder, aber ohne dessen Blasiertheit, vielmehr war er fantasievoll, feurig und zugleich vielseitig politisch und praktisch gebildet. Viel gelesen wurden von ihm: Der Legitime und die Republikaner (1833), Der Vierey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812 (1835), Lebensbilder aus beiden Hemisphären (1834 bis 1837), Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken (1841). Er wollte nicht bloß unterhalten, sondern auf seine Zeit erziehend wirken und die Kulturzusammenhänge zwischen der alten und neuen Welt darlegen. Kein anderer deutscher Schriftsteller, Forster und Chamisso etwa ausgenommen, ist soweit in der Welt herumgekommen wie Sealsfield. Seine Reiseromane wurden von den Zeitgenossen verschlungen. Nach 1848 sinkt seine Beliebtheit. Wohl sind Einzelheiten, so die ersten zwei Abschnitte des Kajütenbuchs, poetisch glänzend. Die Masse des künstlerisch Unbewältigten und Veralteten aber ist zu groß und hat seine Bücher schließlich in den Abgrund der Vergessenheit gezogen.

Dagegen hat Sealsfield auf die späteren Abenteurer- und Reiseerzähler sehr stark gewirkt, so auf Gerstäcker, Ruppius und Willkomm; Theodor Mügge hat die Motive von Sealsfields Erzählungen in andere Gegenden übertragen, selbst Gutzkow und Kürnberger sind von seinen Ideen nicht unberührt geblieben.

Modetalente

Pückler — Gräfin Hahn-Hahn

Der glänzendste Modeschriftsteller der Generation war unzweifelhaft Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Er wurde 1785 geboren und erbte die in der damals kursächsischen Niederlausitz gelegenen Standesherrschaften Muskau und Branitz. 1817 verheiratete er sich mit der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg. Die Ehe wurde nach neunjähriger Dauer in beiderseitigem Einverständnis eigens zu dem Zwecke getrennt, daß Pückler durch eine zweite reiche Heirat seine durch allzu großen Luxus zerrütteten Finanzen wieder aufrichten könne. Da dieser Plan scheiterte, lebten die geschiedenen Eheleute wieder friedlich beisammen. Schon früh hatte ihn der Reisedrang ergriffen. In den Jahren 1828 bis 1840 unternahm er seine Weltfahrten. Zunächst bereiste er England und Frankreich, 1835 Algerien und Nordafrika, 1840 Ägypten, Griechenland und Kleinasien, überall in der Art Lord Byrons mit großem Gefolge auftretend. Die Reiseschilderungen Pücklers zeigten reiches Talent. Er reiste, um pikant darzustellen, um in den Schilderungen selbstgefällig sein eigenes Ich zu spiegeln. Pückler

hatte ein scharfes Beobachtungstalent, und durch seine Stellung kam er in die Kreise, die damals einem Schriftsteller verschlossen zu sein pflegten. Er entwickelte dabei religiöse und soziale Freigeisterei und vermittelte dadurch zwischen Adel und Bürgertum. Am glänzendsten entfaltete sich seine Grazie und seine Satire in den Briefen. „Pückler war ein barocker Charakter, in dem sich der Dandy mit dem Fuchsjäger vermählt." Hauptwerke: Briefe eines Verstorbenen 1831 (Reisetagebuch aus England, Frankreich, Holland und Deutschland), Semilassos vorletzter Weltgang 1835, Semilasso in Afrika 1836, Aus Mehemed Alis Reich 1844, Die Rückkehr 1846 bis 1848. Pücklers beste Werke sind — zwei Parks. Pückler nimmt eine hervorragende Stellung als Gartenkünstler ein. Er schuf nach dem Muster englischer Parks die großartigen Anlagen auf seinen Besitzungen Muskau und Branitz in der preußischen Lausitz und leitete auch die Anlage des Parkes in Babelsberg, wo sich Kaiser Wilhelm I. seinen Ruhesitz schuf.

Gräfin Ida Hahn-Hahn (1805 bis 1880) war eine fantasievolle Romanschriftstellerin, die von George Sands Romanen stark beeinflußt worden war. Ihre Erfolge waren außergewöhnlich groß. Gräfin Hahn besaß Temperament, sie verfügte über die Gabe der Erzählung und vermochte in blendender Weise die adligen Kreise zu charakterisieren, in denen sie aufgewachsen war. Bei ihren aristokratischen Helden und Heldinnen fand sie alles genial und bewundernswert, was sie bei ihren bürgerlichen Helden als ungalant und plebejerhaft tadelte. Für sie war das bürgerliche Leben ein Hühnerhof, in dem es geschäftig und emsig hergeht. Die adligen Helden aber verglich sie mit den weißen Schwänen auf kühler See. Bei ihrer einseitigen Lebensauffassung ergriff sie höchst einseitig für die Aristokraten gegen die Demokraten Partei, obschon der Mann, den sie liebte, Heinrich Simon, selbst Demokrat war. Ihre gelesensten Romane waren: Aus der Gesellschaft 1838 und Gräfin Faustine 1841. In Faustine hatte sie sich selbst gezeichnet. Aus diesen und anderen Romanen (Sigismund Forster, Cecil, Lewin) stammen die verschrobenen Lieblingsfiguren des späteren Frauenromans, z. B. der unwiderstehliche geniale Held und die entsagungsvolle überschwengliche Heldin. Auch die Unwahrheit der Konflikte und die überspannte Schilderung der Lebensverhältnisse ist aus den Werken der Gräfin Hahn-Hahn in die Schriften vieler späterer Unterhaltungsschriftstellerinnen übergegangen. Die Gräfin wurde 1850 nach einem ziemlich weltlich verbrachten Leben katholisch. Ihre Bekehrung schilderte sie in dem Roman: Von Babylon nach Jerusalem. 1853 gründete sie ein Kloster. Nach 1850 trugen ihre Romane ein streng katholisches Gepräge, z. B. Maria Regina 1860, Doralice, Zwei Schwestern, Peregrin, aber diese Romane aus der katholischen Zeit waren matt, geistesarm, breit auseinander fließend.

Unterhaltungsschriftsteller

Fanny Lewald — Spindler — Mügge — König

Arg verspottet wurden die ausschließend adligen Neigungen der Gräfin Hahn-Hahn durch die Schriftstellerin Fanny Lewald (1811 bis 1889) in dem satirischen Roman Diogena (1847). Fanny Lewald stammte aus einer jüdischen

Familie in Königsberg. Sie trat zum Christentum über, reiste gemeinsam mit ihrem Vater durch Deutschland und Frankreich und lebte in Breslau und in Berlin im Kreis der Mendelssohns. Dort lernte sie der junge Paul Heyse kennen. Ihr Onkel August Lewald führte sie Anfang der vierziger Jahre in die Literatur ein. Ihre ersten Romane erschienen anonym (Clementine 1842, Jenny 1843). 1845 reiste sie in Italien, wo sie den Kunstschriftsteller Adolf Stahr kennen lernte. Da sich dessen Scheidung hinzog, konnte sie ihn erst 1854 heiraten. 1847 gab sie den persiflierenden Roman Diogena unter dem Decknamen Iduna, Gräfin Hahn-Hahn heraus, ein Buch, das bei der Modebeliebtheit der Gräfin ungeheures Aufsehen erregte. Mancherlei Reisebücher aus Italien und England folgten, dazu eine Reihe Romane, Dorfgeschichten, Erinnerungen aus dem Jahr 1848. Eine Dichterin war sie nicht, auch keine künstlerische Natur, wohl aber eine grundgescheite Frau; eine poetische Nutzpflanze, so nannte sie Marie von Ebner. Sie gehörte wie die Gräfin Hahn zu den von George Sand angeregten Vorkämpferinnen der Gleichberechtigung beider Geschlechter; insbesondere verfocht sie die Ehescheidung, wenn die Liebe nicht mehr die Ehe heilige. 1876 starb ihr Gatte Adolf Stahr nach langem Leiden. Das Eigentümliche an ihrer Entwicklung ist, daß sie als Siebzigjährige das Beste leistete, dessen sie fähig war, in dem Roman Familie Darner 1887. Sie hatte das Werk 1866 geplant und 1880 entworfen. Interessant ist auch ihr Buch: Meine Lebensgeschichte (1861 bis 1863). Briefwechsel mit Heyse und Großherzog Karl Alexander. Fanny Lewald ist die geistig bedeutendste Erscheinung dieser Unterhaltungsschriftsteller.

Karl Spindler aus Breslau 1796 bis 1855, erst Student der Rechte, dann Schauspieler, dann Schriftsteller, schrieb spannende vielgelesene Unterhaltungsromane (101 Bände), in denen er ein großes Talent der Erfindung bewährte und immer neue Situationen zur Verwicklung herbeizubringen vermochte. Namentlich seine Romananfänge waren spannend, fantasiereich und farbenhell. „Nach diesen ersten klaren spiegelhaften Anfängen übereilte ihn plötzlich die Fabel, die Begebenheiten fingen an sich zu drängen und zu stören, der Knoten war nur schwach geschürzt oder wurde im entgegengesetzten Fall gewalttätig gelöst.“ Spindler besaß viel Beobachtungstalent, das er zur Schilderung des niederen Volkes verwendete. Um die Zeitfarbe zu erzielen, wendete er einen naiven, geblümten Stil an, der das Wesen des Mittelalters treffen sollte. Seine bekanntesten Werke sind: Der Bastard, Der Jude 1827 (Sittengemälde aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts), Der Jesuit 1829, Der Invalide 1831 (aus der Zeit nach der ersten französischen Revolution).

Theodor Mügge 1806 bis 1861 folgte zum Teil den Spuren von Sealsfield (Transatlantische Skizzen) und Willkomm (Die Europamüden). Er schrieb in 30 Jahren 33 Romane und Novellen. In seinen Romanen: Der Chevalier 1835 und Toussaint 1840 gab Mügge nach seinen genannten Vorbildern eine glänzende Schilderung der tropischen Natur Südamerikas. Außerdem aber war Mügge der erste, der Dänemark, Schweden und Norwegen in deutschen Romanen darstellte; hierbei entwickelte er eine bedeutende psychologische und schildernde Kraft. Die besten seiner nordischen Romane sind Erich Randal, sein reifstes Werk, das die Unterwerfung Finnlands durch die Russen im Jahr

1808 schilderte, Arvor Spang (Unabhängigkeitskampf der Norweger gegen die Schweden) und Afraja (Kampf der christlichen Normannen gegen die heidnischen Lappen). Mügge gehörte zu den mutigsten Vorkämpfern gegen die preußische Zensur im Jahr 1845.

Heinrich König aus Fulda 1790 bis 1869, ein freigesinnter, tüchtiger Mann von Lebenserfahrung und Menschenkenntnis, vielfach politisch verfolgt von dem nassauischen Ministerium Hassenpflug, schrieb viele fesselnde geschichtliche Romane: Die hohe Braut (eine Marquise, die von einem Schulzensohne geliebt wird), Die Klubbisten in Mainz, König Jeromes Karneval. Biographische Werke von Bedeutung: Georg Forsters Leben in Haus und Welt; Auch eine Jugend; Ein Stilleben.

Eine andere vielgelesene Schriftstellerin war Luise Mühlbach, eigentlich Klara Müller, die Gattin des an anderer Stelle genannten Theodor Mundt. Auch L. Mühlbach ist eine der unermüdlichsten Romanschreiberinnen der Zeit. Von ihr rühren besonders geschichtliche Romane her: Friedrich der Große und sein Hof, Napoleon der Erste und sein Hof, Kaiser Josef der Zweite und sein Hof.

Auch Ernst Koch aus Kurhessen (geboren 1808) ist mit dem Prinz-Rosa Stramin 1834 unter den Unterhaltungsschriftstellern zu nennen, einem Potpourri von Stimmungs- und Erinnerungsbildern, von Naturbetrachtungen, Liedern, Elegien, Satiren, Humoresken und literarischen Aphorismen. In diesem Mischwerk von Roman, Lebenserinnerungen und Märchen verbinden sich Jean Pauls Gemüt und Heines Witz. Ernst Koch veröffentlichte es unter dem Namen Ernst Helmer. Nach einem unglücklichen Leben, das ihn auch als Legionär nach Afrika führte, starb er 1854 in Luxemburg.

Theaterschriftsteller

Nestroy und Saphir

Johann Nestroy 1801 bis 1862 ist unter den dramatischen Unterhaltungsschriftstellern der Zeit eine höchst charakteristische Gestalt. Er war wie Raimund in Wien Schauspieler und Bühnendichter zugleich. Aber während Raimund, der gemütvolle Zauberlustspieldichter der ersten Generation, edel, warmfühlend, gedankenreich gewesen, war Nestroy, der Possendichter der zweiten Generation, ein kalter Bühnenpraktiker, der alles Romantische, Edle, Große zersetzte. Laube, Hebbel und F. Th. Vischer haben ein vernichtendes Urteil über Nestroy gefällt. Von Hebbel stammt der Ausspruch: „Wenn dieser Nestroy an einer Rose riecht, dann stinkt sie.“ Vischer spricht in seinen Kritischen Gängen von den schmierigen Wachtstubenzoten Nestroys. Dieser Possenschriftsteller ist im Guten wie im Bösen aus seinem Schauspielertum, und zwar aus dem Volksschauspielertum zu erklären. Nestroy schrieb nur das Gerippe der Handlung auf. Das Extemporieren war seine Stärke. Er hat 67 Stücke verfaßt oder bearbeitet, die im Theater an der Wien und im Theater in der Leopoldstadt von 1833 bis 1863 die Häuser füllten. Es waren Possen, Volksstücke, politische Komödien und Sittenstücke. Die bekanntesten sind: Lumpazi Vagabundus 1833, Zu ebener Erde und im ersten Stock 1835, Einen Jux will er sich machen 1842, Der Zerrissene 1844, Die Freiheit in Krähwinkel 1848 (eine seiner besten politischen Satiren). Auf der Bühne standen und fielen seine Stücke mit der Darstellung. Nestroy und Scholz

waren die eigentlichen berufenen Darsteller dieser Gattung von Stücken. Heutige Aufführungen sind nur Galvanisierungen. Bei der Lektüre tritt einem der bedeutungsvolle, oft ätzende Witz Nestroys einheitlich entgegen. Ein edler Geist, schreibt Ferdinand von Saar in einem Brief, war Nestroy nicht, vielmehr eine kolossale Spottgeburt aus Dreck und Feuer, und daher wird sein Charakterbild in der Literaturgeschichte auch beständig hin und her schwanken.

Sehr beliebt waren seine Parodien auf Hebbels Judith, Grillparzers Treuer Diener seines Herrn, Holteis Lorbeerbaum und Bettelstab, Wagners Fliegender Holländer. Nestroy war der Spaßmacher einer zerrissenen, verneinenden, alles gleichmachenden Zeit. Sein Vorgänger Raimund war romantisch und idealistisch. Nestroy war realistisch, scharfzüngig, der geborene Karikaturist. Schonungslos, doch ohne Sittlichkeit geißelte er in der Posse Schwäche und Torheiten. Er sagte kennzeichnend genug von sich selbst: „G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten — lachen sollen die Leut' und mir soll die G'schicht' a Geld tragen, daß ich auch lach', das ist der ganze Zweck. G'spaßige Sachen schreiben und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, das ist grad so, als wenn einer Figuren aus Zwetschkenkrampus macht und gibt sich für einen Rivalen von Canova aus."

Moritz Saphir 1795 bis 1858 stammte aus einem kleinen Dorf bei Ofen, sollte Rabbiner werden, entlief aber seinen Eltern 1808 und ging nach Prag, wo er sich mehrere Jahre kümmerlich durchschlug. 1814 trat er als Journalist auf, arbeitete 1823 an Bäuerles Wiener Theaterzeitung mit, zog als reisender Vorleser, Witzbold und Theaterkritiker in Deutschland umher und genoß viele Jahre hindurch ein höchst zweifelhaftes Ansehen. Er schrieb: Humoristische Damenbibliothek, Fliegendes Album für Ernst und Scherz. „Als eine Art von privilegiertem Possenreißer, Lustig- und zugleich Skandalmacher fuhr er mit seiner Pritsche durch das Literaturgewimmel, ärgerte den einen, machte den andern zum Lachen, versuchte den dritten gar zu rühren und schreckte, bei Licht besehen, jedermann durch seine gesinnungs- und gedankenlose, ungezogene Schwadronage zurück." Als Dichter war er platt, als Witzbold unausstehlich, als Journalist ein Erpresser und Mietling, als Charakter verächtlich. Er war einer jener vormärzlichen Theaterkritiker, die es fertig brachten, sich beim Bericht über eine Ballerina hoch über den ganzen Jammer der Erde in den Theaterhimmel zu erheben. Nach 1848 war sein Einfluß dahin. Den Meister der Nihilitäten und der ephemeren Trivialitäten nannte ihn Gustav Kühne. Grillparzer richtete gegen ihn das furchtbarste Epigramm, das je gegen einen Rezensenten gerichtet worden ist, hielt es aber aus Furcht vor Saphirs Rache weislich in der Tiefe seines Pultes zurück. Hebbel, der Saphir heimlich verachtete, nannte den gefürchteten Theaterkritiker und Satiriker aus Berechnung seinen „lieben" Freund Saphir. Mit einer besseren, freieren Zeit verfiel auch Saphirs wortwitzelnde Art der lang verdienten Verachtung.

Die Männer der Wissenschaft und der Presse

Ranke — Dahlmann — Gervinus — Varnhagen

Unter den Männern der Wissenschaft ist an der Spitze Leopold Ranke zu nennen (1795 in Wiehe in Thüringen geboren), der in einem

langen Leben eine fast königliche Stellung unter den Geschichtsschreibern Deutschlands einnahm. Auf seinem Haupte häuften sich alle Ehren des Staates und alle Wahrzeichen des Ruhmes. Drei Generationen sah er kommen und gehen. Seit 1825 lehrte er an der Berliner Universität, 1841 wurde er Historiograph des preußischen Staates, 1858 Vorsitzender der historischen Kommission in München, 1871 schied er aus dem öffentlichen Lehramt, 1880 begann er als Fünfundachtzigjähriger mit ungeschwächter Kraft eine Weltgeschichte, 1886 starb er in Berlin. Er galt als der größte deutsche Geschichtsschreiber, als der vornehmste Historiker Europas. Er schilderte vor allem die Weltbewegungen im 16. und 17. Jahrhundert, im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation. Hauptwerke: Fürsten und Völker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert (1827), Die römischen Päpste im 16. und 17. Jahrhundert (1834), Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation (1839), Französische Geschichte (1852), Englische Geschichte (1859), Geschichte Wallensteins (1869), Weltgeschichte (1880). Mit einem Werk wie Wallenstein, das ein kunstvoll ausgeführtes biographisches Gemälde ist, gehört Ranke unbedingt in die Literatur. Ranke ist von untrüglichem Scharfsinn und von strenger Sachlichkeit bei Beurteilung einer Zeit. Er war so sorgfältig wie ein Philolog in der Benutzung und Kritik des Quellenmaterials; es schien ihm Aufgabe des Geschichtsschreibers zu sein, sein eignes Selbst soviel wie möglich auszulöschen, nicht zu loben, nicht zu tadeln, sondern nur zu begreifen und darzustellen: „Vor Gott erscheinen alle Generationen der Menschen als gleichberechtigt, und so muß auch der Historiker es ansehen." Seine Geschichtsdarstellung ist Diplomatengeschichte. „Von dem Leben der Masse des Volkes erfährt man bei Ranke wenig", schreibt Treitschke, „man bewegt sich bei ihm immer unter vornehmen Leuten."

Vertrat Schlosser (erste Generation) die ethische Richtung in der modernen Geschichtsschreibung und Leopold Ranke die objektiv ästhetische Richtung, so verkörperte Friedrich Christoph Dahlmann (1785 bis 1860) die national politische Richtung. Einer der Göttinger Sieben, kam Dahlmann 1842 nach Bonn und war in der Frankfurter Nationalversammlung wie später in dem politischen Leben Preußens ein Vorkämpfer des Liberalismus gegen die Reaktion wie gegen die Revolution. Hauptwerke: Geschichte der englischen Revolution, Geschichte der französischen Revolution; Politik; Kleine Schriften. Sein Werk über Politik war geradezu ein Lehr- und Lesebuch der Zeit. Dahlmann war bei aller äußeren Zurückhaltung im geheimen der leitende Geist der Frankfurter Paulskirche. Er hat, wie man mit Recht von ihm sagte, die Politiker der Zeit erst sprechen gelehrt. Mit dem Grundsatz einer politischen Geschichtsschreibung an Stelle der bisherigen ethischen und objektiv ästhetischen Geschichtsschreibung machte Dahlmann grimmigen Ernst; die Unannehmlichkeiten, die in der Zeit der Reaktion einem Politiker von unabhängigem Urteil erwachsen mußten, achtete er gering. „Unter Dahlmanns Hilfswissenschaften waren zwei, über die an den Universitäten kein Seminar gehalten wird: Ehrlichkeit und Courage. In ihm trat ein Mann hervor von einer politisch eminenten Begabung, der vermöge der Ungunst der Zeiten statt in die staatsmännische, lediglich in die Gelehrtenlaufbahn gekommen ist."

Was Georg Gottfried Gervinus aus Darmstadt (1805 bis 1871) als Politiker und Erzieher des deutschen Volkes gewollt hat, ist ver-

gessen, nur sein Verdienst um die Literaturgeschichte lebt heute noch fort. Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen 1835 bis 1842, später: Geschichte der deutschen Dichtung 1852; Shakespeare 1849 bis 1850. Gervinus stellte ein Ideal der modernen Literaturgeschichte auf, das auch heute noch nicht ganz erreicht ist. Er wollte die großen Dichtwerke aus der Zeit, aus deren Bestrebungen, Ideen und Kämpfen ableiten, ihr Verhältnis zum Leben, zur Nation aufdecken. Seine Literaturgeschichte schrieb Gervinus merkwürdigerweise nicht, um der Dichtung damit zu nützen, sondern viel mehr, um die Deutschen von der Dichtung abzuhalten. Gervinus wollte zeigen, daß mit der klassischen Dichtung Deutschland literarisch erschöpft sei und daß es sich dem öffentlichen Leben zuwenden müsse. „Der Kampf der Kunst ist vollendet, jetzt sollen wir uns das andere Ziel stecken, ob uns auch da Apollon den Ruhm gewährt, den er uns dort nicht versagte.“ „Man habe den Mut, das Feld eine Weile brach liegen zu lassen und den Grund unserer öffentlichen Verhältnisse neu zu bestellen und wenn es sein muß, umzuroden, und eine neue Dichtung wird dann möglich sein, die auch einem reifen Geiste Genüsse bieten wird.“ Als einzige Gattung der Poesie ließ Gervinus den Dichtern von 1830 bis 1850 nur die politische Satire offen: „Ja, wer selbst wie Goethe derselben noch so abgeneigt wäre, müßte sich dem Rufe der Verhältnisse bequemen. Diese politische Satire müßte im geraden offenen Kampfe gegen die offenen, schiefen Verhältnisse im Großen angehen.“ Es kann niemand wundern, daß sich dagegen der Widerspruch künstlerischer Geister regte. „Gervinus' unharmonische Natur“, schrieb Viktor Hehn ironisch, „malt sich in dem unerträglich harten Stil; man legt seine Bücher mit dem Gefühl aus der Hand, als hätte man sich durch ein Dorngestrüpp durcharbeiten müssen und stünde nun mit zerrissenen Kleidern und zerzausten Haaren da. Aber eben dadurch wuchs sein Ansehen, denn die schöne Form hat in Deutschland immer verdächtig gemacht.“ Noch stärker äußerte sich Grillparzer: „Einer unserer geachtetsten Literarhistoriker meint: Nachdem Goethe die deutsche Poesie auf den höchst denkbaren Standpunkt gebracht, sollten die deutschen Dichter nun fünfzig Jahre lang schweigen. Vielleicht wäre der Verlust dabei nicht groß. Aber der gelehrte Mann sollte aus seinem eigenen Beispiel merken, wie schwer es ist zu schweigen, selbst über Dinge, von denen man gar nichts versteht. Ich meinerseits möchte einen Gegenvorschlag machen. Wie, wenn sämtliche Kunstphilosophen, Kunstkritiker und Kunsthistoriker fünfzig Jahre lang das Maul hielten. Ich zweifle keinen Augenblick, daß das Talent, an dem es in Deutschland nie gefehlt hat, sich auf die erfreulichste Art wieder Bahn brechen würde.“

Von Ästhetikern sei Karl Rosenkranz erwähnt (1805 bis 1879), der ein System der Ästhetik im Sinn der Hegelschen Philosophie aufstellte. Hauptwerk: Ästhetik des Häßlichen 1853.

Varnhagen

Eine Mittelstellung zwischen Wissenschaft und Presse nimmt Varnhagen von Ense ein (1785 bis 1858). Preußischer Gesandter in Karlsruhe, wurde er 1819 wegen Indiskretion von dort abberufen und als Geh. Legationsrat zur Disposition gestellt. Er lebte nun auf Wartegeld gegen 40 Jahre in Berlin, durch den literarischen Salon seiner Gattin Rahel Levin mit dem geistigen und gesell-

schaftlichen Leben Berlins eng verbunden. Er schrieb: Biographische Denkmale (1824 bis 1830) und Denkwürdigkeiten (1837 bis 1859). Aus dem Nachlaß erschienen: Tagebücher (14 Bände), Briefwechsel mit Alexander von Humboldt und Biographische Porträts. Seine Biographien sind klar, wohltemperiert und elegant geschrieben, von etwas eintöniger Gepflegtheit, aber Muster einer gelehrten, wohlausgefeilten Prosadarstellung. Varnhagen hatte zu Goethe in Beziehungen gestanden und sich Form und Lebensgefühl des alten Goethe zu eigen gemacht; den Statthalter Goethes auf Erden nannte ihn Heine. Varnhagen war in seiner Jugend mit Wilhelm Schlegel, Fouqué und Chamisso befreundet, zählte von den Jungdeutschen Laube, Mundt und Heine zu seinen Schützlingen und war einer der ersten, die beim Erscheinen des Grünen Heinrich in Keller einen Nachfahren der Goetheschen Dichtung erkannte. Das gewaltigste Aufsehen erregten seine umfangreichen Tagebücher, die nach seinem Tode erschienen. Über 40 Jahre hatte Varnhagen als „Großsiegelbewahrer aller Kleinigkeiten" seine Beobachtungen über Menschen und Zustände diplomatisch behutsam im Pulte verschlossen. Als sie erschienen, brandmarkte man sie als Klatschbuch und Lügensammlung. Man muß jedoch den politischen und den literarischen Teil dieser Aufzeichnungen unterscheiden. Der politische Teil enthält viel Hofklatsch, den der große Alexander von Humboldt ihm vom Hofe Friedrich Wilhelms IV. geschäftig zutrug und zeigt bei aller Bewahrung der geheimrätlichen Form den grämlichen, verbitterten, oft revolutionär angehauchten Politiker. Der literarische Teil ist zwar auch nur mit Vorsicht zu benutzen, aber er enthält doch viele wertvolle Aufschlüsse.

Die Presse

Die Presse war naturgemäß noch weit stärker als die Wissenschaft das getreue Spiegelbild der politischen Kämpfe. Bis 1830 hatte sich die Presse nicht entfalten können, die Regierungen hielten die Blätter im Sinn der Karlsbader Beschlüsse von 1819 in fast sklavischer Abhängigkeit; 1830 trat ein kurzer Aufschwung ein, doch rasch folgte ein neuer Rückschlag, und die sechs Artikel vom Jahr 1832 entrissen die Preßfreiheit von neuem. Auf die Dauer gelang dies nicht; immer wieder brach das geistige Leben durch, nach 1840 ward die Entwicklung der Presse schneller und schneller, und von 1840 bis 1849 schlug die Entwicklung sogar ein rasendes Tempo ein; nach diesem Jahr stockte sie zunächst auf kurze Zeit.

Presse und Literatur dieser Zeit sind nicht zu verstehen, wenn man sich nicht die furchtbare Macht der Zensur vor Augen führt. Besonders streng war die Zensur in Preußen unter Friedrich Wilhelm dem Dritten — milde war sie nur in Sachsen und Hamburg — in Östreich sollte nach Metternichs Anschauung der „Untertan" überhaupt nichts lesen, Zeitungen natürlich am wenigsten. Alle Schriften mußten dem Zensor vorgelegt werden und durften ohne dessen Erlaubnis weder gedruckt noch verkauft werden. Eine Berufung gegen diese Entscheidungen gab es nicht. Die Zeitungen hatten außerdem die Schmach zu erdulden, den Zwingherrn, der sie knebelte, den Zensor, selbst zu besolden. Selbst die alten Zensurfreiheiten der Mitglieder der Universitäten und Akademien wurden aufgehoben. Die Zeitungsredaktionen reichten oft fünf bis sechs Artikel ein, die

der Zensor ablehnte, und auch in den harmlosesten Artikeln strich und veränderte er. Der Zensor besaß die Macht, jedes freiere Wort, das ein Schriftsteller schrieb, zu unterdrücken; er konnte unterschiedlos die Bücher eines ganzen Verlages verbieten und nicht bloß die gegenwärtigen, sondern auch die künftig erscheinenden Bücher eines Schriftstellers mit dem Bann der Zensur belegen. Die Wirkung einer solchen Maßregelung kann man sich denken. Sie machte den Schriftsteller zum Rebellen und den Leser hämisch; unter der Herrschaft der Zensur ward der Stil spielend, andeutend, spitzig, hinterhältig und geistreichelnd; entweder zeigte der Stil beißende Ironie, oder er ward zu einem mattherzigen Zwischending zwischen Wahrheit und Unwahrheit. Kein Feind der Monarchie, schrieb Gustav Freytag, hätte ein besseres Mittel erdenken können, die Herrscher ihrem Volke widerwärtig zu machen. Denn ungeheuer erschien der Hochmut und unerträglich die Selbstsucht, die es unternahm, dem Volke das Urteil über seine eigenen Interessen zu wehren und jedes freiere Wort in den Mund des Sprechenden zurückzustopfen.

Die Schlagwörter der Zeit

Der Einfluß der Zeitungen verriet sich in steigendem Maß auch in dem Gebrauch von Schlagwörtern. Kein Zeitalter unserer neueren Geschichte, schreibt Wustmann in seiner deutschen Geschichte, hat so viele politische und gesellschaftliche Schlagwörter und Phrasen geschaffen wie dieses, besonders in den dreißiger und vierziger Jahren: Creme der Gesellschaft, Löwen des Tages, Schwerenöter. Für den reichen Bürger kam um 1835 das Schimpfwort Bourgeois auf, den Staat empfand man als Beamtenhierarchie, als maßregelnden Polizeistaat, warf ihm Schaukelpolitik vor, er wehrte sich gegen destruktive Tendenzen und machte Andeutungen über beschränkten Untertanenverstand, nannte die Kannegießer höflich Konjekturalpolitiker. Mit Parlamenten und Presse verbreiteten sich Jungfernrede, Leitartikel, Seeschlange. Zu den am meisten gebrauchten Schlagworten der Zeit gehörten Fortschritt, Emanzipation, liberal und Reaktion. Aus Amerika drangen Humbug und Hinterwäldleranschauungen ein, aus Frankreich Sozialismus, Kommunismus und Reklame. Unter den „brennenden“ Fragen tauchte auch die soziale auf, und das Recht auf Arbeit wurde behauptet, die Organisation der Arbeit gefordert. Nicht bloß Mob und Proletarier unternahmen Krawalle, Putsche, Attentate. Die Philosophie der Tat, die Rehabilitation des Fleisches wurden verkündet und der überwundene Standpunkt lächerlich gemacht. Das Jahr 1848 brachte Bummler und Wühler mit sich, Säbelregiment und niederkartätschen, Klassenkampf und Kladderadatsch und war schließlich stolz auf seine Errungenschaften.

Hemmungen für die Entwicklung der Presse lagen anfangs in den technischen Unvollkommenheiten. Die ersten Druckmaschinen wurden 1823 eingeführt, doch ganz vereinzelt, erst nach 1840 werden Druckmaschinen allgemeiner angewendet. Dazu kam die Langsamkeit der Nachrichtenvermittlung. Napoleons Tod trat am 5. Mai 1821 ein, die Nachricht erreichte erst am 8. Juli Deutschland. Die Eisenbahnen reichten nur auf kurze Strecken zur Beförderung aus, dann mußten die Zeitungspakete durch Posten befördert werden. Nach 1847 mußte die Kölnische Zeitung die Berliner Pakete in Minden abholen lassen. Erst als sich Eisenbahn- und Telegraphenwesen ausgebreitet hatten, konnten sich die Zeitungen entwickeln.

Das politische Leben der Zeit vor 1840 spiegelte sich vornehmlich in folgenden Zeitungen und Zeitschriften: in der Augsburger allgemeinen Zeitung, die schon seit einem Menschenalter bestand, in der Kölnischen Zeitung (Du Mont), in der Deutschen allgemeinen Zeitung in Leipzig, in dem Freisinnigen (Rotteck), in den energisch und rücksichtslos geleiteten Hallischen Jahrbüchern, später Deutsche

Jahrbücher genannt, gegründet von Arnold Ruge und von Mitarbeitern wie Strauß, Feuerbach, Vischer, Droysen und Laube tatkräftig unterstützt. Die Jahrbücher stellten von Anfang an den Gedanken der Entwicklung in den Mittelpunkt. Sie korrigierten Hegel mit seiner eigenen Methode und leiteten eine Empörung gegen den alten Zustand des Geistes ein.

Nach 1840 trat mit dem Thronwechsel in Preußen eine Erleichterung für die Presse ein. 1842 durften preußische Zeitungen zum ersten Mal preußische Angelegenheiten besprechen. 1841 entstand die geistig hochstehende liberale Rheinische Zeitung, 1847 die Deutsche Zeitung (Gervinus) in Heidelberg. Noch waltete die Zensur, doch mächtig stieg in den brausenden Fluten der Ereignisse der Einfluß der Presse. Die deutschen Grundrechte von 1848 verkündeten auch die ersehnte Preßfreiheit. Üppig schoß nun die politische Presse auf; man wandelte wie in einem Urwalde von Zeitungen und in einem gewitterschwangeren, sengend heißen Dunstkreise. Die meisten Zeitungen von 1848/49 hatten allerdings nur kurze Lebensdauer. Von heute noch bestehenden Blättern, die damals gegründet wurden, seien genannt: Die Nationalzeitung (Zabel, Wolff, R. Haym), die Kreuzzeitung (Wagener, Hesekiel, Gerlach), Die alte Presse in Wien (Zang), die Münchener Neuesten Nachrichten, der Hannoversche Kurier und der Kladderadatsch (Dohm, Löwenstein und Kalisch).

Stark oppositionelle Blätter waren die Rheinische Zeitung 1842 in Köln, die Deutschfranzösischen Jahrbücher, die Ruge und Karl Marx nach dem Verbot der Rheinischen Zeitung in Paris gründeten, und der Vorwärts, ein kleines deutsches Wochenblatt, das 1844 in Paris unter Bernstein gegründet wurde und an dem Marx, Engels, Bakunin, Herwegh, Ruge und Heine mitarbeiteten; Heinrich Heine ließ dort die Zeitgedichte gegen Friedrich Wilhelm IV. und gegen Ludwig I., sowie Deutschland, ein Wintermärchen zuerst erscheinen. 1848 wurde die Neue Rheinische Zeitung unter Leitung von Marx gegründet.

Auf dem Gebiet der belletristischen Blätter begann sich das Aussehen und die Schreibweise merklich zu ändern. Statt des romantisch sentimentalen Säuseltons verbreitete sich ein gemachter, auf Eleganz und Geist ausgehender Salonton. Es bildete sich seit 1820 zunächst in Frankreich, dann in Deutschland die kleine Kunstgattung des Feuilletons, auf die wir bei Heine schon hinwiesen. Der Stil ward lebendiger, der Ausdruck gewandter und dreister, die akademische Fassung kam in Verfall, das subjektive Element trat hervor, man schrieb formloser und realistischer. Die Schriftstellerei fing an, ein Gewerbe zu werden; Berlin, Leipzig, Hamburg, Stuttgart, Düsseldorf und die deutsche Kolonie in Paris waren Sammelpunkte journalistischen und literarischen Lebens.

Wie das Athenäum und die Europa der Brüder Schlegel die journalistischen Kampforgane der ersten Generation gewesen waren, so schuf sich die zweite Generation mit Notwendigkeit eigene Organe, die ihre neuen Welt- und Kunstanschauungen in der Öffentlichkeit vertreten. Neu geschaffen wurden von Börne die Wage und die Zeitschwingen (1819), von Laube die Aurora (1829), von Gutzkow das Forum der Journalliteratur (1831), von Lewald die Europa (1834). Alle diese Zeitschriften bestanden nicht lange, nur die Europa erschien bis 1846. Geplant aber nicht ausgeführt wurden die große deutsche Revue 1835 von Gutzkow und Wienbarg, ein großes politisches Blatt, die Pariser Zeitung 1837 von Heinrich Heine, der neue Hermes, die Perspektiven für Literatur und Zeit, der literarische Zodiakus und die Dioskuren (von Theodor Mundt). Mächtig und groß war dagegen das junghegelsche Unternehmen der Halleschen, später der deutschen Jahrbücher von Arnold Ruge 1838 bis 1842.

Von älteren schon bestehenden Zeitschriften wurden allmählich mehr oder weniger hineingezogen die Blätter für literarische Unterhaltung von Brockhaus, die Zeitung für die Elegante Welt, die erst Gustav Kühne, hierauf kurze Zeit Heinrich Laube sehr forsch und „dreist" redigierte, die Augsburger Allgemeine Zeitung, für die Heine 1831 bis 1833 und von 1840 bis 1843, Börne und Gutzkow die wichtigsten politischen und unpolitischen Beiträge lieferten, und das Magazin für die Literatur des Auslands, das 1832 als Beilage zur Preußischen Staatszeitung gegründet wurde. Das Literaturblatt zum Cottaschen Morgenblatt kämpfte unter Wolfgang Menzel gegen Goethe, Gutzkow, Laube, Heine und die junge Generation. Neu gegründet wurden etwas später, als die Generation schon siegreich war, das Literaturblatt zum Phönix und der Telegraph für Deutschland (ursprünglich ein Beiblatt des Frankfurter Börsenblatts) in Hamburg, beide in Gutzkows Händen.

Dazu kamen noch einige Theaterblätter wie Lewalds Allgemeine Theaterrevue (1835 bis 1837), die schon 1806 gegründete Wiener Theaterzeitung, die bis 1847 das gelesenste Blatt Östreichs war und die Klatschblätter, die Saphir für seine „witzigen" Kritiken schuf (Berliner Schnellpost und Berliner Kurier von 1827 bis 1829 und den Humoristen von 1837 bis 1858).

Die hervorragendsten Journalisten der Zeit waren Heinrich Heine, der zu Deutschlands größten Journalisten gehört und die künstlerische Seite der Journalistik für Deutschland entdeckt hat, Ludwig Börne, der ihm nur wenig nachgibt, Gutzkow, Menzel, Laube, Kühne, August Lewald sowie die Politiker Ruge, Rotteck, Karl Mathy, K. Th. Welcker, Levin Schücking, K. H. Brüggemann, Gust. Pfizer, Herm. Hauff, G. F. Kolb, Karl Biedermann. Unter den Theaterkritikern seien Ludwig Rellstab an der Vossischen und Karl Schall an der Breslauer Zeitung genannt. M. G. Saphir kann als abschreckendes Beispiel des feilen Tagesschriftstellers und niedrig witzelnden Silbenstechers bezeichnet werden.

Als wichtigste Verleger sind neben den rüstig wirkenden Verlegern der vorigen Generation Hoffmann und Campe in Hamburg (gegründet 1808) zu nennen. Julius Campe folgte am kühnsten dem Zuge der Zeit; er gab seinem Verlag eine freiheitliche Richtung und ward der Verleger von Börne und Heine, Immermann und Hebbel, Gutzkow und Wienbarg, Anastasius Grün und Hoffmann von Fallersleben. Julius Campe gab dem Verlag einen stark liberalen Charakter. An Verboten seiner Verlagswerke in Preußen und Östreich fehlte es nicht. Namentlich Heinrich Heine hat mit Julius Campe eine sehr rege und oft sehr scharfe geschäftliche Korrespondenz geführt. Der Senior der deutschen Buchhändler, Johann Friedrich Cotta in Stuttgart (1764 bis 1832), der Verleger Goethes und Schillers, hatte seinen Verlag zum wichtigsten Deutschlands erhoben; er war Vertreter der deutschen Buchhändler auf dem Wiener Kongreß, freisinniger Politiker und ein hervorragender Praktiker, der 1823 in Augsburg die erste Dampfschnellpresse einführte und die Dampfschiffahrt auf Rhein und Bodensee eröffnete. Zahlreich waren die Zeitungen und Zeitschriften, die er geschaffen hatte: Die Horen, die Allgemeine Zeitung, das Stuttgarter Morgenblatt mit dem Literaturblatt, das Polytechnische Journal, das Ausland, das Inland, die Politischen Annalen, zu deren Leitung er 1827 H. Heine berief. Cotta verlegte von Dichtern dieser Zeit Freiligrath, Platen, Mörike und Simrock; G. J. Göschen in Leipzig, der einen Teil dieser Autoren in Verlag hatte, wurde 1838 mit Cotta vereinigt, doch ward im Jahre 1868 die alte und berühmte Göschensche Firma wieder selbständig. Friedrich Arnold Brockhaus war als Verleger wissenschaftlicher Werke bedeutend. Kettembeil verlegte Grabbes Schriften.

Die dritte Generation

Erste Hälfte: Von den Vorläufern bis Richard Wagner

Politische und wirtschaftliche Zustände

Kampf um Einheit und Freiheit

„Weltgeheimnis ist die Schönheit."

Die Dämonen-Esse der Revolution hatte um 1850 zu rauchen aufgehört, die Revolution war zu Boden geschmettert; ihre Trümmer lagen überall umher. Im allgemeinen taten die jungen Dichter, als sei nichts, aber auch gar nichts vorgefallen. Goethe hatte die Iphigenie einst sprechen lassen, als ob kein Strumpfwirker in Apolda hungere; die Dichter des Nachmärz taten, als ob die Friedhöfe und die Kasematten der deutschen Festungen um 1850 nicht voll unglücklicher Opfer politischer Gesinnungen seien und als ob das Frankfurter Parlament niemals Zurüstungen zur Wahl eines deutschen Kaisers und zur Aufrichtung eines deutschen Gesamtstaates getroffen habe. Wollen wir den Einfluß der politischen Ereignisse auf die junge Generation abmessen, so müssen wir zuerst die Bestrebungen zur Erreichung der deutschen E i n h e i t ins Auge fassen.

Noch im Frühjahr 1849 hatte Preußen erklärt, es werde alle Kraft aufbieten, um die deutsche Einheit zu fördern, und in der Tat war es die Ehrenpflicht des deutschesten Staates, das zerstückte Werk des Frankfurter Parlamentes fortzusetzen. Aber leider benutzte Preußen Östreichs Verwicklungen in Ungarn und Italien nicht; es sammelte statt dessen 150 Abgeordnete aus der Mittelpartei des Frankfurter Parlamentes zu einer mark- und erfolglosen Besprechung in Gotha. Die Reichsgewalt, die man da schaffen wollte, hatte weder die nationale Sehnsucht, noch rechte Machtmittel für sich. Die weiteren Versuche Preußens scheiterten, so mühsam und qualvoll sie waren, und Deutschland wurde abermals zerrissen: in die Union zwischen Preußen und den Kleinstaaten und in das Vierkönigsbündnis zwischen Bayern, Sachsen, Württemberg und Hannover. Allzu groß wäre der Schaden noch nicht gewesen, aber Friedrich Wilhelm der Vierte wagte ebensowenig wie damals, als ihm das Frankfurter Parlament die Krone bot, Ernst mit der Einigung Deutschlands zu machen. Östreich und die vier Königreiche strebten entschieden zu dem alten, in der Revolution so schmachvoll untergegangenen Bundestag zurück. „Kein Gedanke ist verruchter als der Gedanke der deutschen Einheit", äußerte Fürst Schwarzenberg, der leitende Staatsmann Östreichs. „Nur keine deutsche Einheit", sagte Kaiser Napoleon zum Herzog von Koburg, und Friedrich Wilhelm der Vierte war kein Mann, der eine entscheidende Tat gewagt hätte. Er

hatte zwar 1850 in den hessischen Wirren zunächst mutig die preußische Ehre eingesetzt, er hatte den langsam sich erneuernden Bundestag nicht anerkannt, die Landwehr einberufen und das Heer auf Kriegsfuß gestellt, um vom preußischen Standpunkt aus die Einigung Deutschlands durchzuführen. Dann war er wieder schwankend geworden, und es folgte eine Reihe immer schwächlicher, immer schimpflicher werdender Maßregeln: Der Zar von Rußland ward in Warschau als Schiedsrichter in dem sich vorbereitenden Kampf zwischen Preußen und Östreich angerufen, und er entschied gegen Preußen; die Kleinstaaten sahen sich von Preußen allein gelassen; im November floß das Blut eines einzigen preußischen Schimmels im Vorpostengefecht bei Bronzell in Hessen, und dann zogen sich vor wenigen Östreichern und Bayern die Fahnen Friedrichs des Großen zurück. Gegen Ende des Monats gab Preußen in Olmütz die von ihm erstrebte Union der Kleinstaaten auf, erkannte den früher zurückgewiesenen, unter Östreichs Vorsitz befindlichen Bundestag an, lieferte Schleswig-Holstein dem dänischen Staat aus, duldete die Ausweisung zahlreicher deutscher Patrioten aus Schleswig (auch Theodor Storm verließ das Land) und verzichtete auf eine Volksvertretung beim Bunde. So hatte denn Friedrich Wilhelm, wie man vorausgesagt hatte, die deutsche Sache doch endlich im Stiche gelassen. Wenn fortan fast in ganz Deutschland der Preußenhaß ein betrübendes Zeichen der nächsten zwei Jahrzehnte wurde, wie dies auch die Literatur bekundete, und wenn man 1866 Preußen die Kraft und Aufrichtigkeit nicht zutraute, Deutschland zu einigen, so durfte man sich angesichts der Politik nach 1850 darüber nicht verwundern. Als dann der Bundestag seine schleichenden Verhandlungen wieder aufnahm, bekämpfte er überlieferungsgemäß die Gedanken der Freiheit und Einheit auf das Eifrigste. Die deutsche Flotte, einst das Ziel so mancher Dichterträume, fiel 1852 der Versteigerung durch Hannibal Fischer anheim. Mit dem ganzen Hochmut der Briten schrieb damals Palmerstons Leibblatt: „Mögen die Deutschen den Boden pflügen, mit den Wolken segeln und Luftschlösser bauen, aber seit Anfang der Zeiten hatten sie nie das Genie, das Weltmeer zu durchfurchen oder auch nur schmale Gewässer zu befahren." Der Deutsche genoß im Ausland nur geringes Ansehen. Der Kaufmann draußen mußte oft den Schutz der englischen, französischen, holländischen Konsuln in Anspruch nehmen, da es Konsuln des Deutschen Bundes nicht gab. Im Jahr 1852 schien es durch die Machenschaften Östreichs dahin zu kommen, daß sich sogar der alte wohlbewährte Zollverein auflöste. So war man dem Ideal der deutschen Einheit scheinbar ferner denn je.

Und dem andern großen Leitgedanken der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts, dem der Freiheit, war man, als das Feuer der Revolution in sich zusammengesunken war, fast noch ferner als dem Ideal der Einheit. Wohl war es notwendig, nach solchen Wirren, wie die von 1840 bis 1849, die Obrigkeit zu stärken; aber daß man jede Volksvertretung, jede moderne Wissenschaft, jede Freiheit eines Christenmenschen verneinte, war ein Unrecht, ja, mehr als das, es war ein Fehler. In Östreich wurde die Verfassung 1851 aufgehoben, und Fürst Schwarzenberg schaltete fortan im Lande wie er wollte. In Preußen begann 1849 die rückschrittliche Bewegung. Alle Schrecknisse der Metternichschen Zeit wurden wiederholt: monatelange Untersuchung ohne Verhör gegen die Mißliebigen und Verdächtigen, Polizeimaßregeln, Haussuchungen, Angebertum, Kerker

und Festungsstrafen. Zu der politischen kam noch die kirchliche Reaktion. Der bekannte Literaturhistoriker Vilmar lehrte, entweder sei man ein Demokrat mit teuflischen oder man sei ein Christ mit göttlichen Kräften, mit menschlichen Kräften habe es ein Ende. Die äußere Frömmigkeit wurde von der „kleinen, aber mächtigen Partei" für Preußen durchgesetzt. Gebete aus dem Jahr 1650 wurden wieder eingeführt. Lesen und Schreiben sollten in der Volksschule erst in einer Zeit gelehrt werden, in der die Fassungskraft der Kinder für so „abstrakte Gegenstände" mehr vorgebildet wäre. Natürlich waren auch unsre großen Dichter den Machthabern der Reaktion verdächtig; Goethe und Schiller, namentlich aber Lessing standen tief unter den Verfassern der berühmten Kernlieder des Gesangbuchs; der preußische Kultusminister sprach von der „sogenannten" klassischen Literatur.

Die politische wie die kirchliche Reaktion wich, als in Preußen Prinz Wilhelm die Zügel der Regentschaft ergriff; aber bis zur letzten Stunde vor dem endgültigen Regierungsrücktritt König Friedrich Wilhelms IV. (1858) suchten die Gegner der preußischen Verfassung jede freie Meinungsäußerung zu unterdrücken. Der Prinzregent, schon im sechzigsten Jahre stehend, empfand persönlich keine Vorliebe für die Lehren der volkstümlichen Freiheit, aber in Selbstzucht und Arbeit gereift, besaß er Offenheit und Ehrlichkeit genug, um seine Zeit zu verstehen und gegebene Zusagen zu halten. Mit der Ansprache an die Minister bei Übernahme der Regentschaft belebte der Prinzregent den Glauben an das Recht in Preußen von neuem. Jubel scholl ihm entgegen, als die Polizeiwillkür aufhörte, als die gewissenlose Auslegung der Gesetze verschwand und das heuchlerische Kirchenwesen etwas zurückgedrängt wurde. Im übrigen trat eine plötzliche Wendung durch den Prinzregenten keineswegs ein, und viel Erfolg in äußerer Beziehung hatte die neue Regierung anfangs auch nicht. Aber sie erkannte, daß die wesentliche Bedingung für eine kräftige Politik die Erhöhung der Wehrmacht war. Das preußische Abgeordnetenhaus jedoch traute infolge böser Erfahrung der eigenen Regierung die Kraft und die Fähigkeit nicht zu, die geforderten 49 Regimenter für die Sache der Einigung Deutschlands zu benutzen.

Ein weit verbreiteter Irrtum sei bei dieser Gelegenheit richtig gestellt. Es ist eine geschichtliche Fälschung, von einer von Anfang an zielbewußten deutschen Politik Preußens zu reden. Preußen trieb anfangs ebenso wie alle anderen deutschen Staaten nur engherzige Territorialpolitik; dadurch aber, daß es mächtiger wurde als die anderen Gebiete, fiel ihm die Erfüllung der nationalen Aufgaben immer entschiedener zu. Daß die Einigung Deutschlands von Preußen kommen werde, erkannten die schärfer Blickenden immer deutlicher. In feurigen Reden und in den Liedern Klaus Groths, Theodor Storms und Emanuel Geibels erklang die Sehnsucht nach einem „Mann", der das Schicksal Deutschlands erfüllen sollte. Es ahnten nur wenige, daß der Mann des Schicksals schon da war. Bedrohlich genug erklangen zunächst seine Worte: „Nicht durch Reden und Majoritätsbeschlüsse werden die großen Fragen der Zeit entschieden — das ist der Fehler von 1848 und 1849 gewesen — sondern durch Eisen und Blut." Im allgemeinen wich nach 1860 der Kleinmut vom deutschen Volk. Auf Turner-, Schützen- und Sängerfesten ward die Einheit verherrlicht; das Bürgertum fühlte sich in seiner Kraft als aufsteigender Stand. Die Presse entfaltete sich, und die Öffentlichkeit

ward gegen jede Rechtsverletzung und rückschrittliche Maßregel immer empfindlicher. Die politischen Kämpfe der Bismarckschen Zeit bestimmten jedoch das Leben und das Schrifttum dieser Generation nicht mehr, sondern erst das der folgenden.

Reaktion und Wirtschaftsblüte

Auch in den Zeiten des härtesten politischen und kirchlichen Druckes hatte die Reaktion die wirtschaftlichen Interessen unangetastet gelassen, denn es ist erfahrungsgemäß unglaublich, was Leib und Seele dort vertragen, wo man den Beutel schont. Unzählige ideale Anstrengungen waren 1848/49 gescheitert; eine Wechselordnung blieb, bezeichnend genug, fast als das einzige praktische Ergebnis übrig, als das deutsche Einheitswerk des Frankfurter Parlaments mißlungen war — und nun gingen die Menschen mit kalter berechnender Rücksichtslosigkeit ihren Geschäften nach, um durch Geldverdienen ihrer Mißstimmung Herr zu werden. So stieg denn jetzt das Verkehrsinteresse; Preußens gesamte Politik bestand von 1848 bis zur Regentschaft 1858 eigentlich nur in Handelspolitik, sie diente außer der heilsamen Beruhigung („Nur kalmieren", sagte der Minister Graf Brandenburg) einseitig der Förderung von Handel und Wandel. Das Auftauchen starker wirtschaftlicher Interessen um 1850 war in der geschichtlichen Entwicklung begründet. Das Leben einer Nation zeigt innerhalb großer Zeiträume eine bestimmte Wellenbewegung. Zur Zeit der Hanse (14. Jahrhundert) hatten wir in Deutschland eine große wirtschaftliche Entwicklung, dann war ein jahrhundertlanger Rückgang des kaufmännischen Geistes eingetreten. Venetianer, Holländer, Engländer und Franzosen hatten uns überflügelt; wir wissen, wie sehr Deutschland ums Jahr 1800 das Bild eines völligen wirtschaftlichen Stillstandes bot. Dieser Stillstand war nicht bloß eine Folge der politischen Ereignisse, sondern er trat vornehmlich ein, weil es an großen unternehmenden Geistern und Handelsgenies mangelte. In den Jahrzehnten von 1850 bis 1860 meldete sich unser deutsches Volk mit Männern wie Krupp, Siemens, H. H. Meier, Harkort und anderen zum Wettbewerb auf dem Weltmarkt an. Diejenige Macht, die mit Hilfe dieser Handelsgenies Deutschland aus seinen kleinwirtschaftlichen Verhältnissen riß, war der Kapitalismus. „Man mag es rühmend anerkennen oder beklagen, der Gang der Entwicklung des Jahrhunderts war nun einmal der: Die Politik wird am Ende des Jahrhunderts sozial — die Literatur wird realistisch — das Wirtschaftsleben wird kapitalistisch." Innerhalb dieser wirtschaftlichen Bewegung gibt es nach Sombart einen gewissen Rhythmus. Es treten Zeiten ein, in denen das wirtschaftliche Leben wie eine Flutwelle anschwillt, und andere, in denen es zurückebbt. Die erste wirtschaftliche Hochflut kam 1815 über Deutschland, 1851 folgte die zweite, stärkere; 1871 bis 1873 die dritte, 1895 schon im Zeitalter der beginnenden Weltwirtschaft die vierte.

Das politisch so reich bewegte Jahr 1848 hatte auch einige große ökonomische Ereignisse aufzuweisen: Die Entdeckung der großen Goldlager in Kalifornien und Australien und die Auffindung der Quecksilberminen in Mexiko. Aus diesen Ländern strömten jetzt nach dem bisher so goldarmen Deutschland Mengen von Edelmetall. Die Furcht vor inneren Unruhen hielt das Kapital zunächst zurück, sich in neue Unternehmungen zu stürzen; doch als die Ruhe wiederhergestellt, die

wirtschaftliche Entwicklung durch die Reaktion gewährleistet war, als auch in Frankreich Louis Napoleon seine Herrschaft befestigt hatte und — nach dem Wort eines Londoner Finanzblattes — gleichsam an allen Börsen Europas als Schildwache der Ordnung anerkannt war, da begann sich auch in Deutschland das Kapital mit Lebhaftigkeit an den verschiedensten Unternehmungen zu beteiligen. Von 1851 an füllte sich die deutsche Geschäftswelt nicht bloß vorübergehend, sondern dauernd mit kapitalistischem Geist. Daß dies für die Entwicklung der Folgezeit sehr wichtig war, wird sich in der vierten und noch mehr in der fünften Generation zeigen.

Es ist nicht zu leugnen, daß die ganz auffallende Ruhe und Zufriedenheit, die bald nach der Niederwerfung der Revolution in Deutschland eintrat und die auch in die Dichtung ausstrahlt, sich zum großen Teil aus den eintretenden günstigen wirtschaftlichen Verhältnissen erklärt. Es ist auch kein Zweifel, daß ein großer Teil der Zeitgenossen nach 1850 über der Freude am Gewinn und am raschen Verdienen das Interesse an politischen Fragen verlor. Die oft weltflüchtige hochidealistische Dichtung der dritten Generation steht also auf einem materialistischen Boden. Wie die Revolution, nach einem Wort Hermann Wendels, ihre Grundlage in einer Wirtschaftskrise gehabt, so hatte die Gegenrevolution und Reaktion ihre letzte festeste Grundlage in einer Wirtschaftsblüte.

Kohle und Eisen ward das Losungswort der Zeit. In zwanzig Jahren, von 1824 bis 1844, war der Steinkohlenverbrauch im Zollverein von 24 auf 62 Millionen Zentner gestiegen, 1854 betrug er dagegen 134 Millionen und 1864 sogar 331 Millionen. Nicht weniger rasch entwickelte sich die Eisenindustrie. In Preußen stieg der Wert des gewonnenen Roheisens in fünf Jahren um das Fünffache. Die Eisenindustrie war fast die wichtigste im ganzen Zollverein, sie hob den Wohlstand und verbreitete Tätigkeit in sonst ganz armen Gegenden. Ähnlich war es in der Webindustrie (1836: 626 000 Spindeln, 1846: 750 000, 1861: 2 235 000 Spindeln). Von 1755 bis 1855 war durch rationellere Bearbeitung der Roggenbau 3 mal, der Weizenbau 18 mal, der Kartoffelbau 170 mal einträglicher geworden. Mit staunenswerter Schnelligkeit wurde das Eisenbahnnetz in Deutschland in den Hauptlinien ausgebaut; der Staatstelegraph wurde 1849 dem allgemeinen Gebrauch übergeben. Im Verkehr fielen die alten Schranken; im Jahr 1851 schlossen die deutschen Staaten einen Postvertrag, von 1855 bis 1865 verdoppelte sich nahezu die Zahl der Briefsendungen. Der deutsche Seehandel erstreckte sich in dieser Periode über Europa und Nordamerika. Die alte Territorialwirtschaft war endgültig überwunden und einer aufblühenden Volkswirtschaft gewichen. Doch folgte auf die Jahre rascher Aufwärtsbewegung bald wieder eine Zeit verhältnismäßiger Ruhe und Sammlung, in der das Erreichte ausgebaut wurde. Der materialistische Geist, — eine Folge des Erwerbssinnes, der nur durch sinnliche Genüsse befriedigt werden kann, — die Spaltung des Volkes in Klassen und die Gegensätze, die daraus erwuchsen, waren zukunftsschwangere soziale Begleiterscheinungen des allgemeinen Aufschwungs.

Die Dichter verhielten sich dieser wirtschaftlichen Entwicklung gegenüber noch neutral, doch war der grundlegende Einfluß dieser Veränderungen unverkennbar; durch die Vermehrung der Bevölkerung und die Zunahme des Reichtums verbreiterte sich die ganze Grundlage unserer deutschen Kultur; wir produ-

zierten und forderten mehr geistigen Luxus als früher, und immer größer ward die Zahl der Schriftsteller, Dichter und Künstler in Deutschland (oder solcher, die sich dafür hielten).

Naturwissenschaftliche Anschauungen

Wer den geistigen Kulturzustand der Zeit überblickte, dem blieb es nicht verborgen, daß die Naturwissenschaften an erster Stelle standen. Das Jahrhundert begann sich mit Vorliebe das naturwissenschaftliche Jahrhundert zu nennen. Das Wissen hatte sich gehäuft, die Forschung drängte zu neuen großen Erkenntnissen. Um das Jahr 1848 trat auch in den Naturwissenschaften wie auf so vielen anderen Gebieten eine allgemeine Erschütterung der bisherigen Anschauungen ein. Drei Fragen beschäftigten die Generation vor allem: Das Verhältnis der organischen zur unorganischen Natur, die Zellenlehre und die Entstehung des Lebens.

Schon im Jahr 1828 war es Wöhler gelungen, auf künstlichem Wege aus anorganischen Stoffen eine organische Verbindung, den Harnstoff, darzustellen und damit die bisherige Lehre von der Lebenskraft zu erschüttern. Dieser Darstellung folgten zahllose ähnliche Laboratoriumversuche. Drei große Chemiker: Friedrich Wöhler, Justus von Liebig und Robert Bunsen zeigten in den fünfziger Jahren, daß dieselben physikalischen und chemischen Gesetze, die in der anorganischen Natur walten, auch für die organischen Körper gelten. Daß der Stoff in der Welt unzerstörbar und konstant sei, wußte man seit Lavoisier. „Die Summe der in der Welt enthaltenen Materie ist konstant; durch keine Kraft, weder auf physikalischem noch auf chemischem Wege, kann Materie erschaffen oder vernichtet werden." Eine zweite große grundsätzliche Erkenntnis kam 1842 hinzu, die erst die getrennten naturwissenschaftlichen Disziplinen untereinander verband: das Gesetz von der Unzerstörbarkeit der Energie. Stoffe rühren nur von Stoffen, Kräfte nur von Kräften her. Was wir wahrnehmen, sind Energieverwandlungen, die sich uns als Bewegung, Wärme, Licht, Elektrizität, Magnetismus, chemische Affinität usw. darstellen. Der Mensch kann diese Energie messen und vermag sie aus einer Form in die andere umzuwandeln. „Ebenso wie die Materie kann auch die Energie niemals vernichtet werden; sie kann nur in andere Formen übergehen; die Summe der Energie im Weltall ist konstant." Die Entdecker dieses großen Naturgesetzes, das von der Sternenwelt bis in die Welt des Unendlichkleinen reicht, waren der Arzt Robert Mayer und der Physiker Hermann Helmholtz.

Auf dem Gebiete der Biologie gab die Zellenlehre der gesamten Wissenschaft von den Lebewesen ein einheitliches Gepräge. Schleiden wies nach, daß die Pflanze aus Zellen besteht; Schwann zeigte, daß auch das Tier aus Zellen oder allgemeiner gesagt aus zahllosen kleinsten Elementarorganismen aufgebaut ist. Pflanze und Tier sind Kolonien oder Staaten sozial verbundener elementarer Lebewesen. Der Lebensprozeß ist nichts anderes als die „hochkomplizierte Resultante" zahlreicher elementarer Lebensprozesse, die sich in den Zellen abspielen. Aus der Zelle hat sich die ganze organische Natur entwickelt, lehrte Rudolf Virchow, der die Zellularpathologie schuf und den Satz aussprach: „Omnis celulla e cellula. (Jede Zelle entsteht aus einer Zelle.) Beseitigt war vorläufig die

Hypothese der Urzeugung, d. h. die Annahme, daß das einfachste Lebewesen direkt aus der unbelebten Natur entsprungen sei. Nun galt der Satz: „Nur Leben erzeugt wieder Leben.“ So war die herrschende Ansicht, daß die ganze organische Natur aus den gleichen Grundformen, den Zellen, aufgebaut sei. Später lernte man erkennen, daß die Zelle selbst wieder ein entwickelter Organismus ist, zusammengesetzt aus zahlreichen, noch kleineren Lebenseinheiten. Man lernte weiter den Unterschied zwischen organisch und organisiert verstehen, man meinte: Die belebte und die unbelebte Natur sind durch eine Kluft voneinander getrennt; der Ursprung des Lebens ist ein undurchdringliches Geheimnis. Mit Notwendigkeit erwuchs in einer Zeit, die auf jedem Gebiet von dem Gedanken der Entwicklung erfüllt war, die Frage: wie sind aus der Zelle die Tiere und Pflanzen entstanden? Die heutigen hochentwickelten Organismen haben früher nicht in der gegenwärtigen Form existiert und müssen aus einfacheren Formen entstanden sein. Mit Notwendigkeit mündete die Zellenlehre in die Deszendenz- oder Abstammungslehre, die durch die wissenschaftlichen Untersuchungen Darwins und Haeckels die folgende Generation eingehend beschäftigte.

So groß ward das Gebiet der Naturwissenschaften, daß es auch nicht mehr andeutungsweise gelingt, die wichtigsten Fortschritte dieser und der folgenden Zeit zu verzeichnen. Mit Hilfe des Mikroskops und anderer Instrumente, die durch genaueste Berechnungen und von kunstfertiger Hand bewunderungswürdig verfeinert wurden, erlangte man Einblick in eine neue, ungeahnte Welt des Lebens, in die Welt der einfachsten einzelligen Organismen. Vielbewundert wurde die Entdeckung von Ehrenberg, daß ganze Erdschichten aus den Schalen von mikroskopisch kleinen Infusorien entstanden sind.

„Es sind kaum 30 Jahre her“, sagte Karl Vogt mit einiger Übertreibung in seinen Vorlesungen über den Menschen, „daß Cuvier sagte: Es gibt keinen fossilen Affen und kann keinen geben, und heute sprechen wir von fossilen Affen wie von alten Bekannten . . . Es sind kaum zwanzig Jahre her, als ich bei Agassiz lernte: Übergangsschichten, paläozoische Gebilde: Reich der Fische; es gibt keine Reptilien in dieser Zeit und konnte keine geben, weil es dem Schöpfungsplan zuwider gewesen wäre; — sekundäre Gebilde: Reich der Reptilien, es gibt keine Säugetiere und konnte keine geben, aus demselben Grunde; tertiäre Schichten: Reich der Säugetiere; es gibt keine Menschen und konnte keine geben; — heutige Schöpfung: Reich des Menschen. Wo ist heute dieser Schöpfungsplan mit seinen Ausschließlichkeiten hingeraten? Reptilien in den devonischen Schichten, Reptilien in der Kohle, Reptilien in der Dyas — lebe wohl, Reich der Fische! Säugetiere in Jura, Säugetiere im Purbeck-Kalk, den einige zur untersten Kreide rechnen, — auf Wiedersehen, Reich der Reptilien! Menschen in den obersten Tertiärschichten, Menschen in den Schwemmgebilden, — ein andermal wiederkommen, Reich der Säugetiere!“

In den übrigen Zweigen der Naturwissenschaft brachte die Erfindung des Augenspiegels von Helmholtz, des Kehlkopfspiegels von Czermak und Garcia bedeutsame Fortschritte; Dubois-Reymond schuf eine besondere Nerven- und Muskelphysik; die Gehirnanatomie und das Tierexperiment lieferten wichtige Ergebnisse; Liebigs Nahrungsmittelchemie, Pettenkofers hygienische Entdeckungen besserten die Lebensbedingungen der Kulturvölker; in der Physiologie war durch Fechner und Lotze die Arbeit in vollem Zuge; mit Hilfe der Spektralanalyse wiesen Bunsen und Kirchhoff nach, daß die Bestandteile der Sonne und der fernsten Himmelskörper die gleichen wie die der Erde sind.

Das naturwissenschaftliche Weltbild war für diese Generation folgendes: Atome sind die letzten Bestandteile, in die sich die Körperwelt zerlegen läßt. Atome sind daher die letzten Träger des physischen Geschehens. Dieses Geschehen ist mechanischer Art und besteht aus prinzipiell berechenbaren Bewegungen und Umlagerungen der Atome und Atomgruppen. Der menschliche, tierische und pflanzliche Leib ist nur als ein großer Mechanismus anzusehen, in dem dieselben Gesetze und Kräfte wie sonst in der Natur walten und ist demgemäß erklärbar und begreifbar.

Diese Ansicht mußte die alte Auffassung des Vitalismus, die Lehre von der Lebenskraft, gründlich zerstören, doch geriet man jetzt, unter dem tiefgreifenden Einfluß des Energiegesetzes, oft in das andere Extrem, in den Mechanismus, indem man das geistige Leben in das mechanische Naturgeschehen hineinzog. Dies geschah besonders durch Dubois-Reymond, der später lehrte, alles in der Welt sei nur Physik und Chemie:

„Ein Eisenteilchen ist und bleibt ein und dasselbe Ding, gleichviel ob es im Meteoriten den Weltkreis durchfliegt, im Dampfwagenrad auf den Schienen dahinschmettert oder in der Blutzelle durch die Schläfe eines Dichters rinnt. So wenig wie in dem Mechanismus von Menschenhand, ist in dem letzteren Falle irgend etwas hinzugetreten zu den Eigenschaften des Teilchens, irgend etwas davon entfernt worden. Die Vorgänge in der Zelle sind physisch-chemischer Art wie in einem Reagierglase."

Der philosophische Materialismus

Die Lehre von Kraft und Stoff

Die Wirkung dieser naturwissenschaftlichen Anschauungen mußte sich auch in der Philosophie zeigen. Dies geschah im Materialismus. Der Materialismus lehrt, daß alles in der Welt körperlicher Natur sei, daß alles Geschehen, auch das Denken, in einer Bewegung körperlicher Teile bestehe, und daß der Geist als solcher nicht existiere. Es war ein Rückschlag gegen den verstiegenen philosophischen Idealismus der beiden vorangehenden Generationen. Die fünfzig Jahre von Kant bis Hegel, in denen das Jenseits der alleinzige Gegenstand der Philosophie gewesen war, hatten die Denkkraft mit einer oft barbarischen Dunkelheit ermüdet; nunmehr forderte die Philosophie den Menschen für das Diesseits zurück. Zwei bedeutungsvolle Ursachen für das Aufkommen des Materialismus waren, daß ein großer beherrschender Zeitphilosoph, wie Schelling, Fichte oder Hegel es gewesen waren, dieser Generation fehlte, und ferner, daß sich im Materialismus und Atheismus Gelegenheit bot, in wissenschaftlicher Verhüllung gegen den Stillstand oder Rückschritt im gesamten geistigen und politischen Leben aufzutreten. Die begabten Geister, die in der ersten Generation Metaphysiker geworden wären, wurden jetzt Parlamentarier, Naturforscher, Ingenieure und Volkswirtschaftler.

In gewissem Sinne konnte Feuerbach der Bahnbrecher des Materialismus genannt werden, da man sich fast nur an das hielt, was er niedergerissen hatte, und nicht an das Menschheitsideal, das er statt der Religion aufgerichtet wissen wollte. Aber der eigentliche Urheber der materialistischen Denkart war der Geist der

Reaktionszeit 1850 bis 1856. Der Streit um den Materialismus begann 1852 mit mehreren Artikeln in der Augsburger allgemeinen Zeitung, kurz darauf erschien Moleschotts Werk: Kreislauf des Lebens, im Herbst desselben Jahres folgten Vogts Bilder aus dem Tierleben. Zwischen den beiden Physiologen K. Vogt in Genf und Rudolf Wagner in Göttingen, dieser ein Gegner, jener ein Anhänger des Materialismus, entbrannte der Streit über die Seele und die Abstammung des Menschen. Auf der Göttinger Naturforscherversammlung 1854 kam es zu einem persönlichen Meinungsaustausch, der fast an die Disputation zwischen Luther und Dr. Eck erinnerte. Das Jahr 1855 bedeutete im allgemeinen den Höhepunkt des Kampfes um den Materialismus. Die Gedanken, lehrte Karl Vogt, sind ein Produkt des Gehirns, wie die Galle ein Produkt der Leber und wie der Urin ein Produkt der Nieren ist. Daraus mußte natürlich folgen, daß der Geist mit dem Gehirn untergehe, wie die Galle mit der Leber. Die Tier-Maschine, die Mensch heißt, arbeite nach eisernem Zwange. Einen freien Willen gebe es nicht, lehrte Vogt, daher auch keine Verantwortlichkeit und Zurechnungsfähigkeit. Wir seien in keinem Augenblicke Herr über uns selbst, weder über unsre Begierden noch über unsre geistigen Kräfte, so wenig wie wir Herren über unsre Nieren seien. Moleschott, ein anderer Materialist, nahm an, daß der Phosphor im Gehirn des Menschen denke, „ohne Phosphor kein Gedanke", er lehrte, daß der Mensch, indem er esse, sich die Bestandteile aneigne, die seine geistige Tätigkeit bedingen und verrichten. Ein freier Wille, der nicht von Eltern und Amme, von Ort und Zeit, von Luft und Wetter, von Licht und Kost abhängig sei, bestehe niemals; daher seien Bosheit und Wohltätigkeit, Wahnsinn und logisches Denken, Haß und Liebe, Tugend und Verbrechen, Stil und dichterisches Vermögen nur notwendige Folgen unabänderlicher Ursachen. Nebenbei sei bemerkt, daß in dieser Lehre des Materialismus der wissenschaftliche Grund des Milieuromans von Zola liegt, dem wir in der fünften Generation begegnen werden.

Noch platter und handgreiflicher war Ludwig Büchner, der jüngere Bruder des Dichters Georg Büchner, in seinem Werk: Stoff und Kraft. Es blieb dem Laien nichts anderes übrig, wenn er diese so einleuchtend geschriebenen Bücher las, als schamrot zu werden über seine bisherige Unwissenheit. Alles Gute, Wahre sollte aus einer verschieden gewendeten Komposition von Phosphor, Eiweiß, Kalk, Schwefel, Kohlenstoff und mannigfachen Salzen bestehen. Der Materialismus bezeichnet einen philosophischen Tiefstand ohnegleichen. Schopenhauer pflegte in seiner schimpfwörterreichen Sprache die Materialisten Barbiergesellen, Pillendrechsler, Pflasterschmierer und Knoten zu nennen; aber auch ein Gelehrter wie Liebig nannte die Materialisten in der physikalischen und chemischen Wissenschaft Fremdlinge und Dilettanten. Die tieferen Geister unter den Dichtern haben die materialistische Welterklärung ohne Ausnahme abgelehnt. Gründe logischer, ästhetischer und sittlicher Natur sprechen gegen den Materialismus. Der spätere Geschichtsschreiber des Materialismus, Albert Lange, kam zu dem Ergebnis, daß der Materialismus die vergleichsweise festeste, aber auch die niedrigste Stufe der Philosophie ist. Eine erzieherische Wirkung des Materialismus auf die Kunst sei jedoch hervorgehoben. In materialistischer Zeit mußte man naturgemäß stärker als vorher auf Lebenstreue der dichterischen Schilderung halten. Strenger als sonst verwarf man Schöpfungen, in denen falsche Motivierungen in Charakteren

und Handlungen vorkamen. Die Notwendigkeit, in materialistisch denkender Zeit die Folgerichtigkeit von Ursache und Wirkung ganz besonders wahrzunehmen, machte die Dichtung im guten Sinn realistischer als vorher.

Die Reaktion gegen den Materialismus

Die philosophische Reaktion gegen die Unfruchtbarkeit des Materialismus ging von drei Denkern aus: von Herbart, Lotze und Fechner. Herbart vertrat eine idealistische Lehre: alles, was in Raum und Zeit vorhanden ist, ist nur „Erscheinung", aber Erscheinung von etwas, das wir zwar nicht unmittelbar erkennen, aber auf das wir zurückschließen können. „Soviel Schein, soviel Hindeutung auf das Sein." Von diesem Ausgangspunkt wollte er von der Erfahrung aus durch ein streng logisch geregeltes Verfahren bis zum Ding an sich vordringen. Psychologie und Pädagogik sind am meisten von dieser Lehre befruchtet worden. Unter den Dichtern steht Otto Ludwig unter Herbarts Einfluß. Hermann Lotze, der dem Materialismus vom Standpunkt der Naturwissenschaft entgegentrat, lehrte einen teleologischen (zweckgerichteten) Idealismus: die mechanistische Weltauffassung kann nach Lotze lediglich zur Erklärung der Naturvorgänge dienen. Außer dem Naturgeschehen aber gibt es, und zwar hauptsächlich, auch ein zielstrebiges Geschehen geistiger Kräfte. Die Wirklichkeit ist ihrem Wesen nach geistig; die Körper sind nur Erscheinungen einer rein geistigen Substanz; das Weltgeschehen dient nur dazu, das Gute zu erreichen und die göttlichen Absichten und Zwecke in der Welt zu verwirklichen. Der Psycholog Theodor Fechner endlich bezeichnet den stärksten Gegensatz zum Materialismus. Er lehrte den Psychismus: alles ist beseelt, nicht bloß der Mensch und das Tier, sondern auch die Pflanze, die Erde, die Himmelskörper, ja das All, dessen Seele Gott ist (Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen, Zendavesta oder über die Dinge des Himmels). Gott geht nicht im All auf, sondern das All in Gott; die menschliche Seele, als ein Teil des allgegenwärtigen Gottes, ist daher unsterblich. Das ist der Glaube an die Allgegenwart Gottes, den Fechner als die freudige „Tagesansicht" bezeichnet gegenüber der trostlosen „Nachtansicht" der materialistischen Weltanschauung.

Im einzelnen machte Fechner die Psychologie zu einer experimentellen, mit mathematisch-naturwissenschaftlichen Methoden arbeitenden Wissenschaft. Freilich waren diese Philosophen keineswegs imstande, den Materialismus durch ihre Weltanschauung zu entthronen. So hoch dünkte sich die Naturwissenschaft dieser Zeit über der Philosophie zu stehen, daß sie die frühere Behauptung: „In der Naturwissenschaft ist nur soviel Wahrheit, als in ihr Philosophie ist", in ihr Gegenteil kehrte und den Ausspruch wagte: „In der Philosophie ist nur soviel Wahrheit, als in ihr Naturwissenschaft ist."

Die Dichter dieser Generation waren im allgemeinen nicht philosophisch gerichtet. Sie standen mehr unter dem indirekten als dem direkten Einfluß eines Philosophen. Es beginnt jene Zeit des unbewußten künstlerischen und philosophischen Einflusses, der, getragen von der Wirksamkeit der Presse, im Laufe des Jahrhunderts beständig wächst.

Hebbel war der Anlage nach fraglos der größte Denker unter den Dichtern dieser Zeit. Für irgendeine Philosophie hat er sich niemals entschieden. Bemerkenswert ist, daß er bereits in Wesselburen, in seinem 18. Lebensjahr, vielfach Schellingsche und Hegelsche Gedanken

hatte, noch ehe er die Philosophen selber kannte. Systematisch hat Hebbel seine philosophische Weltanschauung nicht entwickelt. In München beschäftigte er sich viel mit Schelling und Hegel, und und zwar so lange, bis er sie schließlich, wie er selber sagt, im eigentlichen Sinne mit Füßen getreten hat. Die Metaphysik verurteilte er; der Mensch könne über nichts zu einer unabänderlichen Überzeugung kommen, und alle seine Urteile seien nichts als Entschlüsse, die Sache so oder so anzusehen. Dennoch verliert sich Hebbel als Lyriker und als Ästhetiker in das Metaphysische. Namentlich ließ er sich durch Bamberg (Vorrede zu Maria Magdalene) zu einer Hegelschen Auffassung hindrängen, die nicht bloß seine Dramaturgie, sondern auch seine Produktion nachteilig beeinflußt hat. Auch Rötscher hat ihn mit Hegelschen Kunstvorstellungen bedrängt. Später, als Hebbel leichter schafft und seine Kraft gereift fühlt, hat er sich von philosophischer Spekulation zurückgehalten.

Keller wurde zuerst von Feuerbachs Atheismus abgestoßen. Er wehrte sich gegen die neue Lehre; der Poet wollte den Gedanken der Unsterblichkeit nicht aufgeben. Endlich fühlte er sich überwunden. An Wilhelm Baumgarten schrieb er damals 1851: „Die Welt ist mir unendlich schöner und tiefer geworden, das Leben ist wertvoller und intensiver, der Tod ernster, bedenklicher und fordert mich nun erst mit voller Macht auf, meine Aufgabe zu erfüllen und mein Bewußtsein zu reinigen und zu befriedigen, da ich keine Aussicht habe, das Versäumte in irgendeinem Winkel der Welt nachzuholen. Es kommt nur darauf an, wie man die Sache auffaßt."

Wagner war auch erst Feuerbachianer, wie die meisten Gebildeten seiner Zeit, dann wurde er 1854 durch Herwegh mit der Schopenhauerschen Philosophie bekannt und fortan deren bedeutendster künstlerischer Verkünder. Otto Ludwig war, seiner Richtung als Psycholog entsprechend, Herbartianer; Scheffel, Storm und Freytag waren völlig unphilosophisch; Geibel und Gotthelf standen, frei von aller Engherzigkeit, auf christlichem Boden; Auerbachs scharfer Geist war talmudistisch und spinozistisch geschult; Stifter war Kantianer; Heyse war überwiegend unphilosophisch, er stand anfangs Feuerbach, später Schopenhauer nahe.

Schwinden der Religion als Lebensmacht

Neben der Naturwissenschaft und der materialistischen Weltanschauung hatte die Religion, wie es nach neuerer Auffassung in Zeiten erstarrender Zivilisation der Fall ist, keine ausschlaggebende Stellung mehr. Man hatte, wie schon dargelegt, die Größe und Schönheit des Diesseits viel zu sehr erkannt, als daß man sich davon hätte wegwenden mögen. Die Kunst schien berufen, das Werk der Religion zu versehen, „die Welt zu deuten und die großen Fragen des Lebens nach Gott, Unsterblichkeit und Sittlichkeit nicht mehr im Sinn einer geschichtlichen Religion, sondern auf Grund eindringenden Selbst- und Menschenstudiums zu beantworten." Wagner faßte Religion und Kunst als eins. „Das Kunstwerk der Zukunft ist lebendig dargestellte Religion." Hebbel sah das Christentum nur in gleicher Linie mit den anderen großen Weltreligionen, er huldigte, ebenso wie Keller, einer weltgöttlichen Mystik.

Äußerlich kam in der Reaktionszeit das Kirchentum zur Herrschaft. Es ward höchst vorteilhaft, der strenggläubigsten Richtung in Glaubensdingen zu folgen. Mit seltsamen Mitteln dachte man den Materialismus Vogts und Büchners zu bekämpfen. Die lutherische Kirche sollte wieder, ebenso wie das gesamte religiöse Leben, auf die Formen und Probleme des 17. Jahrhunderts zurückgebracht (repristiniert) werden; frei von der Beimischung von Vernunft, Geschichte und Philosophie sollten nur aus der Bibel die „Vollbegriffe" der Wahrheit erhoben werden. Hengstenberg in Preußen, Vilmar (der Literarhistoriker) in Hessen, Kapff in Württemberg waren die Führer der starren Recht-

gläubigkeit. Ohne Frage verband sich mit der äußerlich triumphierenden Strenggläubigkeit viel Heuchelei. „Die Wissenschaft muß umkehren", „man muß den Glauben verbinden mit dem Wissen", waren beliebte Schlagworte der Reaktionszeit.

Die Ausschließlichkeit, mit der die protestantische Orthodoxie ebenso gut wie die katholische Priesterschaft behauptete, im Besitz der Wahrheit zu sein, und der Gegensatz, in den die veraltete Kirchenlehre zu den neu gewonnenen Erkenntnissen der Naturwissenschaft und der historischen Kritik geriet, waren die Ursache, daß sich immer mehr Gebildete von der Kirche und ihren Lehren abwendeten. Dazu kam, daß sich in der Gefühlsseligkeit einer neuen Romantik die protestantische Kirche allzusehr in der Predigt tatloser Ergebung und Zuversicht in Gottes Willen gefiel, als daß solche Lehre eine moderne Lebensmacht hätte werden können.

Das literarische Leben

Verfolgt man die Rückwirkungen der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse auf das Schrifttum nach 1850, so sieht man, daß die Reaktion in der politischen Welt, so groß sie war, doch noch von der Reaktion in der Welt der Gefühle und Gedanken übertroffen wurde. Durch die Übersättigung mit Politik und durch die furchtbare Ernüchterung nach der Revolution hatte sich die Weltanschauung nicht bloß hie und da, sondern grundsätzlich geändert.

Nichts konnte weiter abstehen von der Zeitdichtung Herweghs oder Heines, von der dialektisch scharfen polemischen Prosa Gutzkows als die zarten Klänge Stifters, Roquettes, Geibels oder Halms. Müde war die Welt, gefährlich die politische Leidenschaft geworden, der Durchschnitt der Menschen lenkte zur ruhigen Beschaulichkeit hin, er wollte nicht mehr „erringen", sondern stille sitzen und beschaulich zusehen; die Leserwelt wollte in ihrer Mehrheit die Poesie nicht mehr im Dienste des Nutzens, vornehmlich der Politik, aufgehen sehen, sondern der Durchschnitt wollte die Kunst wieder um ihrer selbst willen pflegen und stellte wieder rein ästhetische Forderungen an die Kunstwerke.

Unmittelbar nach der Bändigung der Revolution hörte man oft die ernst gemeinte Frage, was jetzt die Dichter singen sollten. Das Ewige sei ihnen abhanden gekommen, das Gegenwärtige sei nicht der Mühe wert und die Poesie verhülle trauernd ihr Haupt. In der Tat waren die meisten älteren, aus der zweiten Generation stammenden Schriftsteller in einer schlimmen Lage: Was sie früher unter größtem Beifall dargeboten hatten, wollte jetzt kein Mensch mehr ansehen, und ganz verschiedenartige Schöpfungen gelangen denen nicht, die in den Verhältnissen von 1830 bis 1840 wurzelten.

Die Nachwirkungen Heines und Gutzkows

Die beiden älteren literarischen Großmächte, mit denen sich die junge Generation auseinanderzusetzen hatte, waren Heine und — wenn wir hier einmal der Kürze halber uns des unglücklichen Namens bedienen wollen — die Jungdeutschen (Gutzkow und die Seinen). Beide hatten in der Literatur von 1830 bis 1850 eine offene oder eine stille Tyrannis geübt. Mit H e i n e, dem geborenen Roman-

tiker, war die schrankenlose Ichlichkeit des modernen Menschen in die Literatur gekommen; es waren die Hemmungen zerrissen, die bisher an der Aussprache der eigenen Persönlichkeit gehindert hatten; Heine war, wie wir gesehen, der Vollender der Romantik geworden; Heine hatte die große Wendung der romantischen Ideen vom Mittelalterlichen zum Modernen, vom Christlich-Religiösen zum Tagfälligen und Politischen vollzogen und er hatte, was die früheren Romantiker nicht gekonnt hatten, plastische Anschaulichkeit statt der bisherigen verschwimmenden und vernebelten Konturen in der Dichtung gegeben. Die katholisierende, die triviale, die Waldhornromantik war unmöglich geworden; Heine hatte die alte Romantik vollendet, aber er hatte sie auch zerstört. Er war literarisch das größte Beispiel der Hegelschen Lehre von der Folge von These, Antithese und Synthese in einer einzigen Person. Auch wer sich von den jungen Dichtern von Heine abgestoßen fühlte, kam um Heine nicht herum. Heine war um 1850 die unumstrittene lyrische Großmacht der deutschen Dichtung. Die mannigfachen Vorzüge der Heineschen Metrik gegenüber der Platenschen Verskunst waren für einen Dichter nicht zu leugnen. Seine Stimmungskunst, sein Liebesschmerz, sein schmachtender Sehnsuchtston, der für uns freilich abgeleiert ist, drang selbst in die Jugenddichtung eines Geibel ein, der sonst von Heine das gerade Gegenteil war. Auch der junge Heyse konnte sich seinem Einfluß nicht entziehen; selbst Hebbel hat noch 1854, auf der Höhe seiner Entwicklung, für Heine die seit Goethe verwaiste Krone der deutschen Lyrik gefordert; Gottfried Keller mußte sich fast um dieselbe Zeit von Heines Einfluß durch sein großes Gedicht: Der Apotheker von Chamounix erst befreien, das, in seiner Kühnheit einzig, wohl die mächtigste Reaktion des Kunstgeistes der jungen Generation gegen Heine war, das aber durch verschiedene Umstände zurückgehalten wurde und erst zu einer Zeit erschien, als man es fast gar nicht mehr als Befreiertat verstand (s. S. 465). Auch darum kam Heine den Zeitgenossen einziger und gewaltiger vor als er uns erscheint, weil die großen Lyriker der zweiten Generation noch nicht durchgedrungen waren, Mörike so wenig wie Annette von Droste, und weil für die Zeitgenossen, die im Fluten der Ereignisse selbst standen, Heine über Uhland, Eichendorff und Lenau hinausragte oder hinauszuragen schien. So befand sich die Jugend zu Heine mehr in einem heimlichen als einem offenen Gegensatz; aber wenigstens die Begabten und Selbständigen unter den jungen Dichtern waren gefühlsmäßig überzeugt, daß mit Heine ein Endpunkt erreicht worden sei und daß ein Fortschreiten über ihn hinaus versucht werden müßte. Auch konnte der heranwachsenden Generation auf die Dauer ja gar nicht verborgen bleiben, daß Heine nur der Meister der kleinen Form war. Er war über das Lied, das Zeitgedicht, die Romanze, das Reisebild in mannigfachen Formen in Vers und Prosa, über die höchst lebendige und funkelnde Satire und die Memoirenform nicht hinausgekommen. Epos, Trauerspiel, Novelle, Roman waren ihm verschlossen. Die junge Generation aber hatte wieder die Sehnsucht nach der großen Form. Etwas Enges, Kleines, Zweckvolles, Überaltertes, rein Nützliches sollte durchbrochen werden. Es spielte sich damals etwas ganz Ähnliches ab wie in den Jahren nach 1918, als die Expressionisten den Sturmlauf gegen die Dichtung des Impressionismus begannen. Die Sehnsucht nach Größe war in beiden Zeitaltern da, brach aus dem Herzen der Jugend und

griff nach einem fernen leuchtenden Zielbild. Daß die Generation von 1850 die Größe in den erneuerten Formen der Klassik und der Romantik suchte und daß sie dabei, von Hebbel, Wagner, Otto Ludwig und Keller abgesehen, überwiegend im Formalen stecken blieb, ändert an der Ähnlichkeit selber nichts. Auch 1918 begann die Generation „große" Gefühlsinhalte in „große" Formen zu gießen, ohne eigentlich sagen zu können, wie die neue Form, ja wie der neue Inhalt beschaffen sein sollte. Was diese Bestrebungen ergeben, weiß man heut nicht. Aber auch hier ist es wohl sicher, daß die Mehrzahl der jungen Dichter in Nachahmungen und Stillstand früh erstarren wird und daß nur einige wenige zu den erstrebten neuen großen Kunstgebilden durchdringen werden.

Stand Heine mehr im inneren, so standen Gutzkow und die Seinen mehr im äußeren Sinne den jungen Dichtern entgegen. Der Geist der Polemik, der literarischen Bündnisse und Feindschaften war in den Jahren des erwachenden Journalismus groß geworden. Gutzkow, Laube, Mundt hatten die Literatur zum Geschäft und zum Mittel zur Erlangung von persönlichen Vorteilen gemacht; Heine, ähnlich wie Gutzkow, hatte eifersüchtig auch das kleinste Blättchen überwacht und von hundert literarischen Briefen kaum fünf ohne persönliche Absichten geschrieben; Kameradschaft, Erwerbssucht, krankhafter Ehrgeiz, Marktgeschrei, literarischer Tumult hatte in den Zeitungen die Herrschaft geführt. Ein Geist des Mißtrauens, des Handels, des Sophismus, der ewigen Parteiung hatte sich über das ganze Gebiet des literarischen Lebens verbreitet. Im stillen vertraute sich der junge Otto Ludwig seinem Freunde Schaller gegenüber folgendermaßen an:

„Beobachten Sie einmal das junge Deutschland, welches jetzt die Krone deutscher Literatur repräsentiert. Sie fingen im Politischen an, warfen, mit Wolfgang Menzel im Bunde, Goethe aus der Literaturgeschichte hinaus, das will sagen, sie wollten; darauf sattelten sie plötzlich um und bekriegten Menzel und, wer war nun ihr Panier? Der Goethe, den sie erst verfolgt, sie denunzierten nun den Menzel wie vorher den Goethe, und zwar des Verbrechens, das sie selbst mit begangen. Menzel hatte Tieck unendlich angebetet, ihre Literaturgeschichte tritt nun Tieck in den Boden. Warum? — Weil ihn Menzel gelobt hatte ... man tadelt nicht das Buch, sondern die Persönlichkeit des Autors, man tadelt diese Persönlichkeit nicht, man sucht sie zu vernichten. Die Poeten sind keine geborenen, es sind geborene Politiker, Volksredner, Glücksritter, eine Rotte Bilderstürmer, die, aus der ausgeplünderten Kirche kommend, sich und anderen mit den Bilderrahmen um die Köpfe schlagen. Die Literatur ist wirklich ein Markt geworden. Es ist unmöglich, sich einen Begriff von dieser Tigergrube zu machen."

Streben nach Tendenzlosigkeit und Schönheit

Und dann: Die Tendenz hatte fast das ganze Schaffen der jungdeutschen Dichter durchfurcht. Tendenz will politische, religiöse oder soziale Absichten, die nicht aus dem Kunstwerk selber erwachsen, in das Kunstwerk tragen. Gewiß, es ist klar, daß die Dichter im Zeitalter Metternichs erst um Freiheit kämpfen mußten, ehe sie um Schönheit ringen konnten. Aber nun kam aus der Jugend die unvermeidliche starke Reaktion. Frei von der Tendenz, frei von der Rücksicht auf Zeit und Politik sollte die Kunst wieder auf eigenem Rechte ruhen. Alle poetische Dienstbarkeit, alle Zweckmäßigkeit sollte aufhören; Romane, Novellen, Dramen sollten wieder aus rein innerlichen Quellen entstehen; Liebe, Andacht zur Natur, Feier der Schönheit, gläubige Hinwendung zum höheren Leben, Idealität

sollten wieder die bewegenden Kräfte der Dichtung werden. Paul Heyse bekennt dies in den Rückblicken auf sein Leben:

„Wir Jüngeren aus dem Kuglerschen Kreise waren, obwohl das Stichwort L'art pour l'art noch nicht ausgegeben war, innigst davon durchdrungen, daß alle sogenannte Tendenzpoesie von Übel sei, worin wir allerdings insoweit recht hatten, als es stets nur wenigen der Größten gelungen ist, aus der Tagesstimmung heraus eine Dichtung zu schaffen, die wie der unsterbliche Ritter von La Mancha das Gelegenheitsinteresse weit überdauert."

Und größer und tiefer noch faßte der junge Hebbel die Sache auf. Er stellt in wenigen Sätzen die neue Kunstauffassung monumental hin. Diese Grundsätze hat er merkwürdigerweise in dem Telegraphen Karl Gutzkows ausgesprochen, also in dem Blatt desjenigen Mannes, der wohl in schärfstem Gegensatz zu dieser neuen Kunstauffassung stand. Wir sollen, heißt es bei Hebbel, die Zeit nach Kräften in unsere Speise verwandeln, nicht aber uns selbst zur Speise der Zeit machen, denn nur das in uns, was nicht in ihr aufgehe, was ihr ohne Kampf siegreichen Widerstand leiste, sei ewig und göttlich; die der Poesie eigenste Kraft liege im Ausgleichen, im Ordnen und Bestimmen von Verhältnis und Maß; sie sei die Wage im Chaos der Schöpfung. Man könne aus Gold so gut ein Grabscheit machen wie eine Monstranz, doch werden nur die Wilden dies tun.

Diese veränderte Weltauffassung, diese Ausströmung einer neuen Innerlichkeit in neue dichterische Formen konnte naturgemäß mit den alten Ausdrucksmitteln der Sprache, mit der saloppen Kunstform, mit der ganzen Kunstbehandlung, wie sie Gutzkow, Laube, aber auch Heine und die anderen Vertreter der Bewegungsliteratur gebraucht hatten, nicht mehr zufrieden sein. Man kam nicht mehr mit der „Flugschrift" aus, das Wort im Sinne Grillparzers (s. S. 263) genommen. Zurück zum Dichtwerk, zum dichterischen Kristall, zurück zur Komposition, zurück zur Lyrik: das war die notwendige Losung der jungen Generation.

Was heut und allerorten
Sich ewig jung erweist,
Ist in gebundnen Worten
Ein ungebundner Geist. (Platen.)

Sehnsucht nach gebundener Form, nach der Welt der Kristalle, Sehnsucht nach Schönheit und Wohllaut war ihr ein ganz natürlicher Trieb. Man sollte das nicht blindlings mit dem Wort Epigonentum abtun. Das Zeitgeschlecht von 1850 war nicht überwiegend epigonisch. Das Streben nach Komposition geht machtvoll und zwingend durch die ganze Generation. Wir finden es schon bei den Vorläufern und Pfadsuchern: bei Halm, der das Drama der klassischen Zeit nach festen Gesetzen zu erneuern sucht, bei Auerbach und Stifter, die in Erzählungen nach festen Formen ringen, bei Kinkel, Redwitz, Putlitz, die in kleinen Epen nach Form und Rundung streben; wir finden es bei Geibel, nicht bloß im Lied, sondern mehr noch in seinen Theorien über das Drama, wie er denn überhaupt einer der strengsten Theoretiker des Stildramas war; Grillparzer und Racine stellte man im Münchner Kreis am höchsten; wir sehen Keller schrittweise zu vollen Kunstwerken gelangen; wir sehen Otto Ludwig an die Form des Dramas ein ganzes Lebenswerk wenden; wir sehen Hebbel zur goldenen Stilkunst reifen und im Gyges schließlich zu einem Drama gelangen, das gar nicht mehr so weit von dem klassischen französischen Drama Racines entfernt ist, wie man denkt; wir

sehen den graziösen Heyse in Epos, Novelle und Drama Kleinmeisterliches schaffen und selbst den trockenen Freytag in der Technik des Dramas nach den Normen der Dichtung suchen. Daß all dies Streben nach Form nicht ohne Anlehnung an bereits Geschaffenes gelingen konnte, ist klar. Ein so allgemeiner Drang nach Kristallisierung bei Heyse und Freytag, bei Halm und Geibel ist nicht mit dem Namen Epigonentum abzutun. Es gibt nur große und kleine Kristalle; aber das Streben nach Kristallisierung war nach der amorphen (gestaltlosen) Kunstrichtung der Jungdeutschen einfach eine Notwendigkeit.

Daß die junge Generation auch sprachlich an das Frühere, zumal in der Romantik anknüpfen mußte, daß sie nach einer Zeit der Prosa und des Zeitungsdeutsches lyrisch wieder singen lernen mußte, daß sie wieder sinnfällig werden mußte, geht wohl am besten aus einer Probe hervor, die sich in Gutzkows Gedichten befindet:

Wie die Mathesis aus Hypotenusen
Den Inhalt der Katheten finden lehrt,
So, hoff' ich, ahnet ihr den warmen Busen,
Wenn er auch Götter nur mit Marmor ehrt.
Mein Dichten gleicht dem Monde, den Gestirnen,
Die von der Sonne borgen all ihr Licht.
Ich kann nur dichten, wie auf Alpenfirnen
Die Sonne stirbt; die Sonne kann ich nicht.

Vorläufer und Pfadsucher

Das junge Geschlecht kam wohl überraschend schnell zur Herrschaft, aber es hatte sich doch schon lange angemeldet: Anastasius Grün (Der letzte Ritter 1830, Gedichte 1837), August Kopisch (Gedichte 1836), Mosen (Ritter Wahn 1831, Cola Rienzi 1842) und Feuchtersleben (Gedichte 1836) waren die Vorläufer. Formell gehörten auch alle politischen Lyriker der vierziger Jahre mit ihrer sorgfältig gefeilten Sprache, ihrer prachtvollen Rhythmik und Reimtechnik zu den Herolden der jungen Generation (Dingelstedt, Herwegh, Prutz und Freiligrath), während sie gedanklich auf der Plattform der zweiten Generation standen. Die Pfadsucher machten die neue Kunst schon deutlicher fühlbar: Halm im formenschönen, romantisch-akademischen Drama (Sohn der Wildnis 1842), Auerbach in den Schwarzwälder Dorfgeschichten 1843, Stifter in der lieblich geschmückten Naturschilderung (Studien 1844) und Geibel (Gedichte 1840, Juniuslieder 1848). Der Schweizer Volksdichter Jeremias Gotthelf (Bauernspiegel 1837, Uli der Knecht 1841, Geld und Geist 1843) ist wichtig als Bahnbrecher der realistischen Richtung. Namentlich an Geibel hatten sich immer mehr jüngere Dichter angeschlossen, bis die Zahl groß genug war, um sie ihre Gemeinsamkeit fühlen zu lassen. Noch ehe sie aber einen rechten literarischen Vorstoß unternehmen konnten, rissen die politischen Ereignisse den poetischen Nachwuchs aus der hinteren Reihe sogleich in die vorderste, da die jungdeutschen Tagesschriftsteller und die revolutionären Lyriker 1849, bildlich gesprochen, „auf und mit den Barrikaden" gefallen waren.

Da kam, in das Zaubergewand gehüllt, das die Jugend um den Menschen wirft, und das ihr die Welt verschönt, die dritte Generation wie singende Wanderer daher und schien mit Lebenslust und Märchenglanz eine ganz andere Dichtung in

schmeichelnden Versen zu schaffen als die heiße, zornige, politische Dichtung von 1840 bis 1848 gewesen war. Geibel, Halm, Auerbach, Stifter, die schon früher sich entfaltet hatten, kamen jetzt voll zur Geltung; der jugendliche Heyse (Versnovellen 1852) schien mühelos die Stufen zur höchsten Vollendung zu finden, Scheffel veröffentlichte 1854 sein schmetterndes Trompeterlied; Kinkel (Otto der Schütz 1843), Bodenstedt (Lieder des Mirza Schaffy 1850), Roquette (Waldmeisters Brautfahrt 1851) und die übrigen Kleinmeister des Epos gewannen die weiblichen Herzen; der Däne Hans Christian Andersen ward mit seinen Märchen sehr beliebt, und über die Wirklichkeit, die prosaische, stieg bei Putlitz (Was sich der Wald erzählt 1850) die Fantasie ins Elfenhafte empor, falls sie nicht mit Weihrauchduft wie bei Redwitz (Amaranth 1849) die natürliche Empfindung betäubte. Wohl gemerkt, es war nicht die ganze Generation, die diese Feldzeichen trug, aber es war ihre erste, siegreiche Reihe. Wären nicht auch andere, stärkere Dichter gleichzeitig aufgetreten (Gotthelf, Otto Ludwig, Hebbel, Keller, Freytag), so wäre unsere Literatur bei diesem absichtlichen Schönsingen verweichlicht.

Die allgemeinen Kunstanschauungen um 1850

Die dritte Generation, das ist das Merkwürdige bei diesem Wendepunkt der Literatur, brauchte nicht zu kämpfen: sie siegte, weil sie da war. Ihr fehlten — wenn wir hier die überragenden Dichter einmal außer acht lassen und nur die allgemeine Zeitstimmung ins Auge fassen — die großen energischen Züge, dafür besaß sie freundliche und weibliche Sitten. Die Generation entwickelte sich eigentlich kaum, aber sie gefiel; ein gewisser idealer Schimmer leuchtete um die kleineren Dichter einer Zeit, die so reich an Talenten war.

Das junge Geschlecht, das um 1830 geboren war, hatte wenig künstlerische Eindrücke in der Jugend empfangen. Es hatte die Dichtung fast nur im Dienste des Nutzens und zwar der Politik gesehen: Die Bühne als politische Lehrkanzel, den Roman als Parteimittel, das lyrische Gedicht als parteipolitisches Programm. Es hatte gesehen, wie schließlich die Literatur in den Revolutionsjahren zu Zeitungen und Maueranschlägen zusammengeschrumpft war. Jetzt (1850) erklang die Losung: Die Kunst ist wie die Welt nur um ihrer selbst willen da. Das jüngere Dichtergeschlecht wollte nichts mehr wissen von der gemein und prosaisch gewordenen Freiheit und Gleichheit mit Gevatter Schneider und Handschuhmacher, es setzte sich halb aus Schwärmerei und halb aus Widerspruch in Gegensatz zu der revolutionären Art seiner Vorgänger und Väter. Die jungen Dichter leitete bei ihrem Beginnen das richtige Gefühl, daß man unmöglich die Dichtung, ja das ganze Jahrhundert nur auf die Verfassungsfrage zurückführen könne. Vor allem wollte das junge Geschlecht wieder den Frauen gefallen; für duftige Minne, für fromme Schwachheit und Rührseligkeit spendeten sie jetzt den verführerischen Lorbeer noch leichter als früher. „Weltgeheimnis ist die Schönheit." Die Regeln der Kunst zu gefallen waren damit gegeben: man verlangte Gefühlsweichheit, Vermeiden des Politischen, edles Maß, Eleganz, Bejahung des Lebens, Frauenkultus, Moral, Hineinträumen in vergangene Zeiten. Ganz wie in der Zeit der Romantik wurde der Charakter der Dichtung in der dritten Generation ästhetisch; ein politisch Lied hieß wieder ein garstig Lied.

Allerdings hatten Heine, Gutzkow und andere Weitblickende der älteren Generation sehr wohl gewußt, daß ein Kunstwerk zunächst nur Kunstzwecken dienen dürfe, aber sie hatten auch behauptet, daß in Übergangszeiten, in denen um die Freiheit der ganzen Nation gekämpft werde, die Dichtung nicht in eine Rosenlaube, sondern auf den offenen Markt gehöre und auch mit Marktmitteln wirken dürfe, — und in ihrer Art hatten sie Recht gehabt. Dagegen erklärte sich das junge Geschlecht von vornherein; es neigte zum Milden, Weiblichen, Musikalischen, Fernen, Ästhetischen, — und es hatte damit ebenfalls Recht. Zart und leise trat die dritte Generation ihre Herrschaft an; aber gründlicher räumte keine andere mit ihren Vorgängern auf, auch wenn sie das so unauffällig, man möchte fast sagen, so elegant tat, daß sie so gut wie keinen Widerstand fand. Die Werke, die 1850 in der Literatur einen Umschwung zwar nicht hervorriefen, aber ankündigten, waren die zahmsten, die sich denken ließen: Was sich der Wald erzählt von Putlitz, Amaranth von Redwitz, Waldmeisters Brautfahrt von Roquette, Heysesche Novellen, Bodenstedtsche Vier- oder Achtzeiler. Aber diese zahmen Werke waren für ihre Zeit darum so revolutionär, weil sie sich von den Bedürfnissen und Stimmungen einer schweren Zeit losmachten; weil sie gegen die politische Zeitrichtung der vorigen Generation Aufrührer waren. „Kein Werk, keine Lehre, kein Mensch kann für sich als umstürzend gelten, erst die Beziehung zu anderen Tatsachen und Menschen macht es dazu.“ Hier wirkten die Kleinwerke fortschreitend durch den starken Gegensatz zu den früheren Zeitdichtungen und Tendenzwerken. Mirabeaus Wort war widerlegt: wenigstens in der Literatur zeigte es sich, daß man Revolutionen auch mit Rosenöl und Lavendel machen konnte.

Wiedererwachen der Romantik

Als die junge Generation sich zum Einbruch rüstete, da schien die **alte Romantik** gerade zu Ende gegangen zu sein. Brentano war 1842 gestorben, Wilhelm Schlegel 1845, Görres 1848, Tieck 1853. Eichendorff, der letzte der Romantiker, hatte, wie Paul Heyse sagte, seine Laute oder Mandoline, mit der er auf den Spuren seines Taugenichts „durch die überglänzte Au“ geschritten war, an den Nagel seines Amtszimmers gehängt. Nichts konnte die Lebenskraft der alten Romantik aber deutlicher beweisen als der Umstand, daß sie in denselben Jahren wieder neu auflebte. Die Kunstanschauung der Romantik erwies sich abermals als der stärkste Quell von Ideen und Formen, den das 19. Jahrhundert für die Poesie gehabt hat. Doch bestanden tiefgehende Unterschiede zwischen der Romantik von 1798 und der von 1850. Es fehlten der neuen Romantik alle großartigen und tiefsinnigen Züge. Eine geringe Entschädigung war es, daß ihr dafür auch die Verworrenheit fehlte, die der alten Romantik eigen gewesen war. Die neue Romantik hatte zwar auch Vorliebe für Mittelalter, Märchen, Rittertum, Minne, Katholizismus, aber lediglich vom malerischen Standpunkt aus; die Behandlung der romantischen Stoffe zeigte eine starke Neigung zur Düsseldorferei, zu Glanz und Bilderpracht. Die Dichter des allgemeinen Durchschnitts schrieben eine möglichst schmeichelnde, weiche, elegante Sprache, die zwar einen hohen Grad von Kultur und Sitte zeigte, aber oft des individuellen Ausdrucks entbehrte. Die Sprache der Goetheschen Iphigenie ward als höchste Kunstleistung betrachtet. Von muster-

gültigen Vorbildern aus allen Zeiten und allen Nationen entlehnte man Formen und Motive. Hochgeschätzt ward alles Historische, man flüchtete im Gegensatz zu der zweiten Generation mit Vorliebe aus der Gegenwart in die Vergangenheit und lehrte, die große Kunst könne sich nur aus dem Geschichtlichen entwickeln. So begann denn ein großes Stoff- und Formensuchen in der Weltgeschichte und in der Weltliteratur. Eine italienische Reise, wie sie von den Dichtern dieser Zeit unternommen wurde, oder gar eine griechische Reise bedeutete für die Dichter der damaligen Generation wirklich noch eine geistige Wiedergeburt. Die Zahl der italienischen Reisen war unendlich groß. Die allerverschiedensten Dichter haben sie unternommen: Kopisch und Mosen; Heyse und Scheffel; Grosse, Schack und der Däne Andersen; Allmers, Wilbrandt und der herbe F. Th. Vischer. Geibel schrieb das Distichon: „Was ich bin und weiß, dem verständigen Norden verdank' ich's — doch das Geheimnis der Form hat mich der Süden gelehrt." Jakob Burckhardt schuf den Begriff der Renaissance; Fanny Lewald, Stahr und Gregorovius lebten lange in Italien; Leuthold verbrachte die drei glücklichsten Jahre seines Lebens im Süden; C. F. Meyer ist ohne die römische Kunstwelt nicht zu denken. Nur ein einziger blieb gegen den Zauber Italiens fast unzugänglich: Hebbel.

Noch sah man Italien wesentlich idealistisch mit den Augen Goethes. Wir, die jüngere Generation, berichtet Große 1852, schwelgten in Goethes Gesprächen mit Eckermann, schwelgten in Schacks Spanischem Theater, in Rückerts Makamen, in Gervinus' neuem großen Werk über Shakespeare. Die große deutsche Schillerfeier im Jahr 1859 war der erhebendste und äußerlich stärkste Ausdruck des allgemeinen deutschen Idealismus.

Herrschte früher der in blendenden Wortspielen sich überbietende Verstand, so beugte sich nunmehr alles der Schönheit und der sanften Schwärmerei. Die Dichtung strebte typische Menschen, nicht Individuen zu schaffen, und es galt als Lob, eine vom Zeitwesen möglichst gereinigte schöne Menschlichkeit darstellen zu können. „Nur was gültig ist für alle Zeiten, das ist Stoff für die Dichtung." Realistische Wirklichkeit liebte die Generation im allgemeinen nicht, sondern sie stilisierte die Menschen und das Leben. Dabei kamen viele Dichter natürlich über verschwommene Allgemeinheiten nicht hinaus. Kunstverständnis, Anempfindung, Technik, feines Gefühl für formale Vollendung waren dagegen hoch entwickelt. Der Dichtung dieses Mittelmaßes fehlte fast ganz das Bodenständige, das Frische und Naive, sie war ausschließlich für die Gebildeten und zwar für den gebildeten, wohlhabenden Bürgerstand bestimmt. Ihr fehlte auch das Elementare. Es war eine feine, elegante Kulturdichtung, die keine Größe, keinen Sturm der Leidenschaft, aber allerdings auch keinen groben Fehler dulden mochte. Noch niemals vorher gab es soviel Dichter, die des Technischen so durchaus Meister waren und doch so wenig schöpferischen Geist besaßen, wie von 1850 bis 1870. War man früher demokratisch gewesen, so wurde man jetzt aristokratisch, im Leben wie in der Poesie; wurden früher fast nur Prosawerke, Romane und Dramen geschrieben, so nahmen jetzt die feinpolierten lyrischen und episch-lyrischen Versdichtungen ungemein zu; der Vers bemächtigte sich von neuem des Dramas; hatte man sich früher fast ausschließlich an männliche Leserkreise gewandt, so wurde jetzt der weibliche Einfluß auf die Literatur stärker. Wie schon erwähnt, fand die Umwälzung im Geschmack

ohne Sturm und Drang, in aller Stille statt. So nachdrücklich bürgerten sich die im Vorstehenden angedeuteten Kunstanschauungen ein, daß sie bis zum Ende des Jahrhunderts das allgemeine Glaubensbekenntnis der Mehrheit des gebildeten Mittelstandes blieben.

Die wirtschaftlichen Verhältnisse trugen jedoch ebenso wie die Einflüsse der philosophischen und naturwissenschaftlichen Anschauungen dazu bei, daß ein übertriebener Idealismus wie in der ersten Generation sich bei dem Zeitgeschlecht von 1850 nicht entwickeln konnte. Vielmehr wird „der Kampf zwischen der wieder erneuerten Romantik und dem kräftig aufstrebenden Realismus immer deutlicher das Kennzeichen der gesamten literarischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts." Sofort zeigten dies die Pfadsucher der Generation. Aber neben Geibel, dem hochgestimmten Sänger edler Minne, erschien als bahnbrechendes Talent der herbe Realist Jeremias Gotthelf, der Verfasser zahlreicher Schweizer Bauerngeschichten. Zunächst schien jedoch die realistische Bewegung für diese Generation zu unterliegen; die romantische dagegen wuchs rasch empor. Schon im Jahr 1840 hatte sich im stillen der erste sichtbare größere Kreis von jungen romantischen Dichtern in Berlin im Kuglerschen Hause gebildet.

Der Berliner Kreis

Franz Kugler, geboren 1808 in Stettin, gestorben 1858 in Berlin, war Verfasser verschiedener kunstgeschichtlicher Werke (Geschichte der Baukunst, Geschichte der Malerei) und damit der Schöpfer der Kunstgeschichte in Deutschland. Er war zugleich Vortragender Rat im Kultusministerium in Berlin; er zeichnete, malte, radierte, dichtete und komponierte. 1830 war in seinem Skizzenbuch das von ihm gedichtete und komponierte Lied: An der Saale hellem Strande erschienen. Seine vielseitigen Talente zersplitterten nicht, denn in gründlicher Berufsarbeit sammelte er seine Kraft. Das Kuglersche Haus ward bald ein Sammelpunkt der jungen Dichter. Das alte vormärzliche Berlin hatte verschiedene solcher Kreise, so schon zu Heines Zeit die Salons der Rahel von Varnhagen und der Elise von Hohenhausen, den Salon der Frau Lewy (durch Bettina von Arnim bekannt), später die Kreise der Frau von Olfers und des Verlagsbuchhändlers Franz Duncker, wo Keller von 1852 bis 1855 verkehrte. Im Kuglerschen Haus fesselte der Hausherr die jungen, noch führerlosen dichterischen Talente durch seine feine, mit klassischen und romantischen Elementen durchzogene Geisteskultur. Die Formvollendung, das Romantische, die Bevorzugung geschichtlicher Stoffe, das Streben nach Schönheit, die Abkehr vom Politischen: das waren die obersten Leitbilder des Kuglerschen Kreises, dem Geibel, Heyse, Roquette angehörten. Freunde des Hauses waren außerdem Fontane, Storm, der Historiker Friedrich Eggers, der Kunsthistoriker Jakob Burckhardt und Adolf Menzel, der Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen mit unsterblichem Bildschmuck versah. Den Namen der Gattin Franz Kuglers, Klara Kugler, trugen Geibels erste Gedichte auf dem Widmungsblatt.

Der Tunnel war ein zweiter Sammelpunkt der jungen Dichter in Berlin. Der Tunnel über der Spree hieß eine Dichtergesellschaft, die 1827 von Saphir in Berlin gegründet worden war und die zunächst ganz und gar auf dem Boden der zweiten Generation stand. Durch allmählichen Nachwuchs wurde der Tunnel ein Mittelpunkt der aufstrebenden dritten Generation. Fontane schilderte ihn in seinem Buche: Von Zwanzig bis Dreißig. Allsonntäglich versammelten sich am Nachmittag die Mitglieder, die Decknamen führten; die dichterischen Beiträge hießen Späne; man las sie sich vor und übte Kritik; Fontane, Scherenberg, Hesekiel, Lepel, Strachwitz waren die wichtigsten Mitglieder. Geibel war niemals Mitglied, Kugler und Heyse waren eigentlich hier auch nicht zu Hause, doch ward der Tunnel später das Vorbild für den Münchner Kreis, das Krokodil. Der Tunnel über der Spree hat lange bestanden; er feierte 1877 sein 50. Stiftungsfest.

Der Münchener Kreis

Sammelpunkte des literarischen und geistigen Lebens waren außer Berlin in den vierziger und fünfziger Jahren auch Dresden (Richard Wagner, Semper, Otto Ludwig, Schnorr, Ludwig Richter, Ernst Rietschel, die Schauspieler Devrient und Dawison), Wien (Grillparzer, Hebbel, Halm, Bauernfeld) und Weimar; das Schwergewicht in künstlerischen Dingen aber fiel M ü n c h e n zu. Hier hatten gerade die Bestrebungen des vielfach genialischen Königs Ludwig I. den bildenden Künsten eine ungeahnte Heimstätte bereitet. „Weltgeheimnis ist die Schönheit": niemals schien das Platensche Wort sich mehr zu bewahrheiten als in München. Ludwigs Sohn, der edle aber geistig nicht sehr bedeutende König Max II. (Regierungsantritt 1849), war von dem Philosophen Schelling für die Idee begeistert worden, einen Hof von Dichtern und Gelehrten um sich zu sammeln. 1852 begannen die Berufungen. Geibel war der erste; auf seinen Rat ward Heyse berufen, Bodenstedt folgte g e g e n den Willen von Geibel. Berufen wurden von Gelehrten als Professoren für die Universität München: Liebig, Riehl, Sybel, Windscheid, Bluntschli, Carriere, Pettenkofer. Bald kamen aus freien Stücken, ohne Berufung, auch eine Anzahl andere Dichter nach der Isarstadt, Leuthold, Schack, Hertz, Roquette, Hopfen u. a. München wurde dadurch in seinem geistigen Leben ungemein gefördert, obschon sich die meist aus Norddeutschland stammenden Künstler nur schwer oder gar nicht in München eingewöhnen konnten und als „Protestanten und Preußen" viel angefeindet wurden. Geborene Bayern waren von den bekannteren Dichtern nur Lingg, Steub, Franz von Kobell und der wenigstens im Kindesalter nach München gekommene F. Dahn. Die sogenannten Symposien des Königs, zu denen von Dichtern nur Geibel, Heyse und Bodenstedt Zutritt hatten, waren geistbelebte Unterhaltungen in einem Saal des Münchener Schlosses; Geibel und Liebig waren dabei fraglos die führenden Erscheinungen. Anfangs hatten die Dichter, später (nach 1856) die Gelehrten das Übergewicht bei diesen Zusammenkünften. Nach 1859 wurden die Abende seltener, der Tod des Königs 1864 und die Vorliebe seines Sohnes Ludwig II. für Wagner zersprengten den Kreis völlig.

Paul Heyse, durch natürliches Talent, Schönheit und Jugend der Führer der jüngeren Münchner Dichter, vereinte die sich in München ziemlich vereinzelt fühlenden Dichter 1856 im Kaffeehaus zur neuen Stadt München in einem zwanglosen Dichterkreis, dem K r o k o d i l. Anknüpfend an ein Gedicht von Hermann Lingg (Im heiligen Teich von Singapur) nannten sich die Teilnehmer die Krokodile, ihren Versammlungsort den heiligen Teich. Der unbestritten erste in dem harmlosen Kreise war Geibel, den man als „Donnerer" seiner Heftigkeit wegen oftmals fürchtete; zu den Krokodilen gehörten ferner Riehl, Lingg, Leuthold, Hertz, Grosse, Haushofer, später kamen hinzu Melchior Meyr, Schack, Scheffel, Dahn, Stieler, Nibrandt, im ganzen etwa 30 Dichter. Es herrschte ein ungebundenes fröhliches künstlerisches Treiben ohne besonders tiefe Leitgedanken. Das Krokodil bestand bis in die siebziger Jahre. Das Organ der Münchner Dichter war die Neue Münchner Zeitung unter Leitung von Riehl, Mitarbeiter waren Geibel, Heyse, Carriere, Bodenstedt, Grosse. Sie ging 1859 ein; es entwickelte sich daraus die Bayrische Zeitung.

Die aus den Berufungen, Einladungen und dem freiwilligen Zuzug von Dichtern hervorgegangene Künstlerkolonie in der Isarstadt hat man oft die Münchener Dichter genannt. Die Talente, die sich dort zusammenfanden, waren in ihrer Naturanlage wie in dem Grad ihrer Kunstfertigkeit ganz verschieden. Was die

Münchener Dichter vereinte, waren einfach die schon angegebenen Merkmale der gesamten jüngeren Generation von 1850: der Reiz und Adel der äußeren Form, das allgemein Menschliche (das Typische), der Kultus der Schönheit, die Verssprache, das Eklektische (das Wählen der Schönheit aus verschiedenen Werken und verschiedenen Zeitaltern), das Verschmelzen von Idealismus und Realismus. „Wir hatten", sagt Heyse, „den Idealismus, zu dem wir uns freudig bekannten, niemals so verstanden, als ob seine Aufgabe eine Entwirklichung der Natur und des Lebens zugunsten eines konventionellen Schönheitsideals sein könne." 1862 gab Geibel das erste Münchener Dichterbuch heraus, eine leuchtende feinsinnige Zusammenstellung von episch-lyrischen Gedichten der wichtigsten Münchener Dichter; 1867 verließ Bodenstedt München, 1868 Geibel; 1882 ließ Heyse das zweite und letzte Münchener Dichterbuch folgen.

Die Kunstanschauungen der überragenden Künstler

Während sich so die durchschnittlichen Kunstanschauungen der Generation bei einer immer größer werdenden Zahl von edlen oder doch gefälligen Talenten mehr und mehr ausbreiteten, hatten einzelne große und geniale Dichter in der Stille, so gut wie ganz unberührt von der modischen Kunstpoesie, ihre eigentümliche Weltanschauung und Kunstbehandlung entwickelt: Friedrich Hebbel und Richard Wagner. Keiner von beiden wurde von der eigenen Generation ganz verstanden, keiner in seiner zukunftvollen Bedeutung ganz erkannt. Auch die beiden großen Talente Keller und Otto Ludwig teilten in mancher Beziehung das Schicksal der Genies. Keller allerdings war absolut kein Theoretiker. Er stellte sich durchaus nur auf den Standpunkt des schaffenden Künstlers. Er wendete sich gegen Otto Ludwig, der sein Lebenlang nach einem dramaturgischen Kochrezept gesucht und hinweg gemußt habe, noch ehe er sich die erste Suppe danach habe kochen können. Für ihn stand es unumstößlich fest, daß Schaffen, nicht Kunsttheorie, das erste für den Künstler sei. Er verwahrte sich in Beziehung auf Otto Ludwig halb im Scherz, halb im Ernst gegen „das fortwährende Forschen nach dem Geheimmittel, dem Rezept und dem Goldmacherelexier, das doch einfach darin besteht, daß man unbefangen etwas macht, so gut man's gerade kann und es das nächste Mal besser macht, aber beileibe auch nicht besser als man's kann, das mag naturburschikos klingen, ist aber doch wahr."

Die Anfänge all dieser Dichter gehen in die vierziger Jahre zurück. Diese stellen, ebenso wie die Jahre von 1798 bis 1808, einen der reichsten Nährboden dar, den die deutsche Geistesgeschichte aufzuweisen hat. 1840 vollendete Hebbel die Judith, 1843 Maria Magdalene, 1848 Herodes und Mariamne; 1840 beendete Wagner den Rienzi, 1841 entstand der fliegende Holländer, 1843 Tannhäuser, 1847 Lohengrin, 1849 Kunst und Revolution, 1850 das Kunstwerk der Zukunft; 1849 vollendete Otto Ludwig den Erbförster, 1852 die Makkabäer; 1846 erschienen die Gedichte von Gottfried Keller, 1850 wurde der Grüne Heinrich begonnen, 1856 erschienen die Leute von Seldwyla. So gehen von den Jahren um die Mitte des Jahrhunderts Antriebe aus, die auch der Kunst der Gegenwart noch das Gepräge geben.

Richard Wagner, der kühnste Revolutionär der neueren Kunstgeschichte, ging in seinen Kunstanschauungen auf nichts geringeres aus, als die reine Kunst zur Führerin des Menschengeschlechtes zu machen, d. h. Sitte, Erziehung, Gesellschaft, Lebensordnung und Staat unter Mitwirkung der Kunst zu erneuern. Dies hohe Ziel sollte durch das „allgemeinsame Kunstwerk“ erreicht werden, in dem Poesie, Musik, Plastik, Malerei und Tanzkunst völlig miteinander verschmelzen sollten. Die Form für das Kunstwerk der Zukunft sollte die des Dramas und zwar des tonvermählten Dramas sein, dessen Grundzug sich Wagner mythologisch dachte. Er wollte die Künste, wie er glaubte, aus ihrer egoistischen Vereinzelung befreien. Deutsche Kraft und Größe sollten im Kunstwerk der Zukunft mächtigen Ausdruck finden. Fern der Großstadt, ohne alle Absicht des Geldverdienens, ohne Rücksicht auf das Luxusbedürfnis, sollte an festlichen Tagen das Drama der Zukunft gespielt werden.

Otto Ludwig, dem Wagners gewaltiger Schwung und eherne Tatkraft fehlte, und der nur im Bergwerk seines grüblerischen Geistes schürfte, richtete den Blick nur auf das rezitierende Drama. Er forderte die volle Lebenswahrheit, namentlich das Abstreifen alles Theatralischen und Rednerischen; der Dichter sollte nicht von der Geschichte und der Reflexion ausgehen, sondern von der Natur; schlichte Stoffe aus der Wirklichkeit, Naivität und Sachlichkeit waren die Zielpunkte seiner Ästhetik; das Unwahre war für ihn zugleich das Unschöne. Es braucht kaum betont zu werden, welch eine tiefe Kluft Anschauungen wie die Otto Ludwigs von denen der schönheitseligen Generation im allgemeinen trennt. Verkennen läßt sich aber nicht, daß Otto Ludwig eine zusammenfassende neue Kunstanschauung und eine neuschöpferische Dramaturgie in dem Ausmaß wie Hebbel und Wagner nicht gefunden hat. Für ihn bleibt Shakespeare der Inbegriff der höchsten Vollendung im Drama. Die neuen kritischen Erkenntnisse Otto Ludwigs gehen schließlich mehr auf praktische Einzelfragen als auf die Gesamtheit einer großen Kunstanschauung.

Bei Hebbel ist das neue Weltbild viel umfassender. Der herbe Dithmarsche weicht in dem Ernst und der sittlichen Strenge, mit der er die Kunst übte, keinem. Hebbel drang wie Otto Ludwig auf die schärfste Charakteristik und auf moderne Erfassung aller Stoffe; den alten tragischen Schuldbegriff gestaltete er in ganz neuer Weise um und erkannte die Möglichkeit für ein Drama nur dort, wo, wie er sagt, ein Problem vorliegt. Die Aufgabe des Dramas erblickte Hebbel in der Vorführung großer gewaltiger Kämpfe, sowohl von Charakteren wie von Ideen, aus deren Ringen eine neue Form menschlichen Daseins hervorgeht, wo alles sich an seiner von der Natur gewollten Stelle befindet.

Jüngere führende Talente und Dichter des Übergangs

Hebbel und Wagner bildeten die stärkste Reaktion des deutschen Kunstgeistes auf die politische und tendenziöse Kunst von Gutzkow, Laube und anderen Dichtern der zweiten Generation. Den Bahnbrechern und den älteren führenden Talenten (Geibel, Gotthelf, Keller, Otto Ludwig) traten jüngere führende Talente wie Heyse, Storm, Scheffel und Freytag zur Seite. Freytag, eine hervorragende Verstandesnatur, war am meisten von der Zeit sozial und politisch be-

stimmt; er war in erster Linie Volkserzieher, erst in zweiter Linie Dichter und zwar Dichter des Bürgertums. Sein Kreis war eng, doch innerhalb dieses Kreises bewegte er sich mit vollkommener Sicherheit. Er kündigte schon das Nahen eines neuen Zeitgeschlechtes an. Theodor Storm, dem das Heimatliche gegeben war, und der von der Natur ausging, aber nicht, wie er sie unmittelbar schaute, sondern wie sie ihm in der Erinnerung erschien, bildete den Übergang von Keller zu den reinen Kunstdichtern wie Heyse. Das gleichzeitige Schaffen bedeutender Talente ohne eigentlich führende Bedeutung verlieh im Verein mit dem Schaffen der schon Genannten der Dichtung der dritten Generation den unvergleichlichen Glanz, den sie besaß; auch die Tätigkeit abhängiger Talente wie Schack, Lingg, Riehl, Hertz bereicherte die Literatur. Die Dichter des Übergangs zur vierten Generation sind Jordan, Klein, Gottschall und Jensen. Literarisch stand die dritte Generation zwischen 1860 und 1870 noch in voller spätsommerlicher Blüte, als sich, durch äußere Einflüsse gehoben, die vierte Generation schon zum Durchbruch vorbereitete . . . Still und kampflos, wie sie zur Herrschaft gekommen war, ohne Sturm und Drang, wie er sonst in Übergangszeiten die literarische Welt erschüttert, ging die dritte Generation dahin; sie lebte und starb in Schönheit.

Einflüsse aus der Fremde

Andersen Dickens Scribe Turgenjeff

So voll war diese Generation von rein künstlerischen Lebenstrieben, so reich war sie an schöpferischen oder wenigstens geschmackvoll bildenden Talenten, daß sie verhältnismäßig nur wenig Einflüsse aus fremden Literaturen für sich notwendig hatte.

Mit dem Dänen Hans Christian Andersen (1805 bis 1875) drang am frühesten ein auswärtiger Einfluß in die Dichtung der dritten Generation ein. 1835 hatte Andersen den Improvisator, 1836 O. Z., 1837 Nur ein Geiger veröffentlicht, doch sind diese großen Dichtungen Andersens nicht richtunggebend gewesen. Das waren die Märchen; sie begannen 1835 zu erscheinen; das erste Heft enthielt vier Märchen, in den folgenden Jahren kamen ähnliche Hefte heraus; es waren in dieser Form noch nicht dagewesene, realistische und fantastische, höchst lebendige, ganz individuelle, winzig kleine Prosadichtungen, angefüllt mit Allegorien, mit den seltsamsten, aus Volkstümlichkeit und Laune entstandenen Erfindungen. Die Märchen Andersens, die in vielen Übersetzungen erschienen, führten nach der Revolution aus dem Streit der Meinungen heraus in das Land der Wunder und der Fantasie. Von ihnen aus hat 1850 die Elfendichtung: Was sich der Wald erzählt, Prinz Waldmeister u. a. ihren Anfang genommen. Andersen war in jeder Beziehung ein künstlicher Dichter. Wohl gibt er sich Mühe, kindlich zu sein, aber gleichzeitig lächelt er doch unmerklich über das Kind, das ihm glaubt. Er sucht nach der Natur, aber er übertreibt das Gefühlvolle und wird kokett, weil er in sich selber nicht das Maß des Gefühles hat. Er strebt nach einer geistigen Überlegenheit, um alsdann die Wonne einer liebenswürdigen Herablassung zu haben.

Wichtiger und umfassender wirkte in der Erzählungskunst das Vorbild von Charles Dickens (1812 bis 1870) ein. An ihn knüpften Freytag, Hackländer, Reuter, Otto Ludwig und Raabe an; besonders Freytag dankt ihm mehr als man gemeinhin annimmt. Von Dickensschen Werken waren besonders von Einfluß: Londoner Skizzen 1835 bis 1837 (humoristische Charakterdarstellungen), Nachgelassene Papiere des Pickwick-Klubs 1836 bis 1837 (ein humoristischer Roman mit vorzüglichen Sittenschilderungen und Charakterdarstellungen, aber von lockerer

Komposition), Nicholas Nickleby (Geißelung des Schulwesens in England), Der Raritätenladen, Dombey und Sohn 1846 bis 1848 (eine Geschichte aus dem Kaufmannsleben) und drei kleine Erzählungen: Christmas Carol, Silvesterglocken, Das Heimchen am Herde; ferner David Copperfield 1850 (vielleicht das beste Buch von Dickens), Hard Times 1854 (Schilderung eines Streiks; in der englischen Literatur der erste soziale Roman). Dickens war nur da ein vorzüglicher Lebensschilderer, wo er Leute aus den Mittel- und Unterklassen darstellte, aber er wurde unwahr, wo er Leute aus höheren Ständen schilderte. Erstaunlich war innerhalb der ihm gezogenen Grenzen die Individualisierung seiner Figuren und die Geschicklichkeit, Leute aus dem Volk durch die Sprache zu charakterisieren. Dickens hatte ein warm fühlendes Herz für die Armen und Verkommenen. Als einer der ersten lehrte er, das Alltagsleben, an dem die meisten vorübergehen, durch Poesie zu verklären. Ein eigentümlicher Unterschied ist in dieser Erfassung des Alltags zu bemerken: die Gegenstände sah und schilderte Dickens realistisch, die Personen aber schilderte er sentimental oder machte aus ihnen Zerrbilder, die zum Lachen reizen sollten. Seine Gestalten waren gut oder böse von Anfang an und zeigten dies äußerlich durch ihre Handlungen; die inneren Vorgänge im Menschen aber ließ Dickens zumeist nicht sehen. Seine Kleinmalerei, seine Erfassung sozialer Schichten mit ihren Fehlern und Vorzügen hat auf unser Schrifttum vielfach eingewirkt. Dickens beherrschte von 1840 bis 1860 mit seinen Romanen den literarischen Geschmack von Europa. Boz (sein Schriftstellername) war in dieser Zeit vielleicht der bekannteste Schriftstellername in Europa. Julian Schmidt erzählt, daß über die Hauptfiguren in David Copperfield (Dora und Agnes) im Jahr 1849 und 1850 in Deutschland mehr debattiert wurde als selbst über die Politiker Radowitz und Manteuffel. Den eigentümlichsten Einfluß hat Dickens auf Otto Ludwig gehabt. In seiner Jugendnovellistik bis zur Heiterethei war Ludwig frei von Dickensschen Einflüssen. In der Heiterethei 1854 und in der Erzählung: Aus dem Regen in die Traufe dringt der Einfluß von Dickens durch und erzeugt jene überindividuellen, gequält humoristischen Schilderungen der „großen Weiber“, die kaum als mustergültig bezeichnet werden können. Zwischen Himmel und Erde ist wieder frei von Dickensschem Einfluß. In den Romanstudien aber beschäftigte sich Otto Ludwig nach 1859 noch lange mit Dickens, durchschaute nun aber Boz und seine Dichtung besser als früher.

Schwächer an Talent wie an Wirkung war Edward Bulwer (1803 bis 1873), der in der Mitte zwischen Scott und Dickens steht, ein gewandter Vielschreiber von glänzendem Stil und rednerischem Pathos. Er schrieb die geschichtlichen Romane: Die letzten Tage von Pompeji 1834 und Rienzi 1835 sowie die modernen Romane: Pelham 1828, Eugen Aram 1832 und Nacht und Morgen.

Von den ausländischen Dramatikern ist Eugène Scribe an der Spitze zu nennen. Scribe (1791 bis 1861) war ein geschickter Vielschreiber von gesundem Menschenverstand, der durch ein fabrikmäßiges Zusammenarbeiten mit anderen den Wert seiner Leistungen herabdrückte. Der Einfluß Scribes, der sich in der zweiten Generation bereits bemerkbar gemacht hatte, wirkte auch jetzt noch fort, allerdings nicht bei den großen Talenten, wohl aber bei den mittleren und kleineren Schriftstellern, die für die Bühne wirksam schreiben wollten. In dieser Hinsicht kann der Einfluß Scribes gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In Übersetzungen beherrschten die Scribeschen Stücke zwischen 1850 und 1870 den Spielplan der deutschen Theater. Die wichtigsten seiner 350 Stücke sind: Le verre d'eau 1842, Bertrand et Raton 1845 Adrienne Lecouvreur 1849, Les contes de la reine de Navarre 1851, Doigts de fées 1858 Scribe wollte nur eine Belustigung des Witzes und Verstandes erzielen und daneben hausbacken nützen und belehren. In seinen historischen Lustspielen, die jeder echten Farbe von Zeit und Ort entbehrten, handelte es sich stets um Intrigen; der ganze Gang der Weltgeschichte erklärt sich bei ihm in letzter Linie durch Intrigen. Mittelst Verwicklungen, Listen und Theaterüberraschungen hielt er die Zuschauer in Spannung und löste die Verwicklung dann wieder mit großer Kunstfertigkeit. Seine Stücke waren Schachpartien, seine Personen Schachfiguren: König, Königin, Läufer und Bauern, die der berechnende Verstand hin und her bewegte. Die Charakterzeichnung war flach, der Stil ärmlich; Scribes Stücke hatten durchgängig etwas Schablonenhaftes an sich. Vergl. auch S. 293

Zum ersten Mal traten während dieser Generation russische Dichter von Bedeutung für die deutsche Literatur hervor: Puschkin, Lermontoff, Gogol, Turgenjeff. Das

Hauptwerk **Puschkins** war der Roman in Versen Eugen Onegin 1823 bis 1831, übersetzt von Bodenstedt, eine Schilderung der damaligen russischen Gesellschaft und ein charakteristisches Spiegelbild des Dichters. „Die Freude hatte bei Puschkin immer etwas Melancholisches: die Lippen lächelten, die Stirn war ernst; die Augen waren voll Tränen, die Lippen lachten schon; Regenschauer bei hellem Sonnenschein: das war seine Poesie." **Lermontoff**, ein romantischer Pessimist, schrieb lyrische Gedichte und kaukasische Lebensbilder. **Gogol**, der Begründer der russischen naturalistischen Schule, wirkte auf uns weniger durch diesen Naturalismus als durch einen Nachklang aus dem romantischen Epos aus Byrons Zeit. Gogol war der Verfasser der satirischen Komödie aus dem russischen Beamtenleben Der Revisor 1835, des tragischen Epos aus dem Kosakenleben Taras Bulba und des Romans aus dem russischen Landleben Tote Seelen 1842.

Die lebenswichtigste und uns Deutschen auch am leichtesten verständliche Erscheinung unter den russischen Dichtern war **Iwan Turgenjeff** (1818 bis 1883). Die russischen Dichter Gogol usw. wurden uns zuerst durch die Übersetzungen Wolfsohns und Bodenstedts bekannt. Turgenjeff war von Abstammung ein Russe, von Bildung ein Deutscher und von Geschmack ein Franzose. Er besaß zwar keine leidenschaftliche Kraft, aber künstlerische Harmonie. Seine Dichtung war voll Weichheit und Schönheit, edel, farbenreich und fein gestimmt. Turgenjeff war der größte russische Novellist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die persönliche Art, wie er Land und Leute seiner slawischen Heimat schilderte, wie er sich selbst zu schildern wußte (die Icherzählung war eine beliebte Form von ihm), wie er über die Erzählung eine Molltonart zu breiten wußte, wie er die Natur zu beseelen verstand: all das wirkte auf die deutsche Schriftsteller- und Lesewelt der fünfziger Jahre höchst anziehend.

1854 erschien, von Viedert übersetzt, Turgenjeffs dichterisch und kulturgeschichtlich merkwürdiges Buch: Aufzeichnungen aus dem Tagebuch eines Jägers. In den fünfziger Jahren erschien dann noch eine ganze Reihe Romane, 1862 folgten Väter und Söhne. Im folgenden Jahr übersiedelte Turgenjeff nach Baden-Baden, 1870 nach Paris, 1872 erschienen Frühlingsfluten, später Novellen und die Gedichte in Prosa.

Turgenjeff wurde von Heyse als Meister der russischen Novelle gefeiert; Auerbach nannte ihn den Romantiker des Realismus; Julian Schmidt und Ferdinand Kürnberger analysierten seine Kunst. Heyse und Spielhagen zeigen die Spuren von Turgenjeffs reizvoller Novellistik; Marie von Ebner hat die stärksten Anregungen von ihm empfangen und wurde erst durch ihn zu größeren Erzählungen angeregt, ebenso Ferdinand von Saar; Sacher-Masoch stammt in den besten Erzählungen seiner ersten Zeit, als er noch nicht erotisch verzerrt ist, aus Turgenjeffs Schule. Merimée, Musset und Turgenjeff sind die wichtigsten fremden Vorbilder für die deutsche Novelle zwischen 1850 und 1870.

Widerspieglung der Zeit in den andern Künsten

Die Musik

In **musikalischer** Beziehung haben wir in der dritten Generation zunächst ganz wie in der Literatur Vertreter der klassisch-romantischen Kunstrichtung, die sich nach großen Kunstformen sehnen, diese mit einer gewissen Sentimentalität nachahmen, ohne sie zu erreichen, dagegen in kleineren Formen Selbstständiges und Meisterhaftes leisten. Unter diesen ist Felix **Mendelssohn** der bekannteste. Er glich am meisten Geibel durch die elegante edle Form, durch die Wohlerzogenheit der Empfindung, durch den christelnden Charakter seiner Kunst und durch die Hinneigung zum Sentimentalen mit einer kleinen Mischung von Trivialem. Mendelssohns Kunst hat unter den Nachahmern, die sie gefunden hat, gelitten. Felix Mendelssohn war ein schöpferischer Geist, aber zu sehr in kleinen Formen befangen. Er knüpfte nicht an die Kunst von Beethoven an, er übersprang vielmehr das Schaffen dieses unmittelbaren Vorgängers und ging als

Instrumentalmusiker und Liederkomponist auf Mozart zurück. Seine Kompositionen atmen die Schönheit und Abgewogenheit, die Liebenswürdigkeit und die tiefe Zufriedenheit der Biedermeierzeit. Mendelssohn ist, musikalisch betrachtet, die Erfüllung des Kulturideals der Biedermeierzeit. Auch das herzensfromme, wenn auch etwas christelnde Element in seinen Oratorien (Paulus und Elias), die ein Wiederauferwecken von Händels Oratorienstil bedeuten, ist ein Zeichen der Biedermeierzeit. Mendelssohn ist einer der bedeutendsten musikalischen Landschafter; in den Konzertouvertüren (Sommernachtstraum, Hebriden) hat er den Mondschein, den Tanz der Elfen, das Rauschen des Wassers, des Meeres, die Ossianstimmung wundervoll zu schildern gewußt. Den großen Umschwung des Geschmackes hat er, der den Vornamen der Glückliche (Felix) nicht umsonst trug und dessen glückliche, jugendlich leichte Schöpfergabe selbst ein Goethe bewunderte, nicht mehr erlebt. Mendelssohn war eine helle, freundliche Natur, die gar nichts Dämonisches hatte und dessen Musik uns heute im Gegensatz zur Musik Robert Schumanns nur eine angenehme Unterhaltung bietet.

Robert Schumann war ebenso wie Mendelssohn ein sentimentaler Romantiker und ein reflektierendes Talent, aber weit mehr als dieser in wirklichem und bildlichem Sinn vom Dämon besessen; er war viel sprunghafter, grotesker, sehnsüchtig klagender, anregender und reicher begabt als dieser (Karneval, Kreisleriana, Sinfonien, Faustszene, Manfred, Das Paradies und die Peri). In der Oper scheiterte auch Schumann, wie vor ihm Mendelssohn, dagegen schrieb er schöne Kompositionen zu Liedern von Heine, Eichendorff, Rückert, Chamisso und Geibel. Robert Schumann war literarisch stark beeinflußt von Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann; er war ein literarischer Musiker; für ihn war der Stimmungsgehalt der Dichtung der Ausgangspunkt und es läßt sich nicht leugnen, daß er das deutsche romantische Wesen viel tiefer begriffen hat als Mendelssohn. Schumann hat den Drang nach Größe; aber er hat in seiner Entwicklung keinen Aufschwung; seine ersten Sachen sind bedeutender als seine letzten, die durch seine geistige Erkrankung ohnedies beeinträchtigt sind. Schumann gehört auch als Musikschriftsteller zu den hervorragendsten Erscheinungen. Er gründete 1834 die Neue Zeitschrift für Musik, wo er die Werke unter drei Decknamen besprach, unter den Namen der frei erfundenen Davidsbündler Eusebius, Florestan und Raro, die in Wirklichkeit die drei Spaltungen von Schumanns eigenem Wesen sind: Eusebius ist die weiche, weibliche Natur, Florestan die leidenschaftliche und Raro die Verschmelzung beider im Licht einer höheren Weisheit.

Eine neue Epoche der Musik beginnt mit Berlioz, Liszt und Wagner. Sie waren die drei großen Neuromantiker der Musik, die sich jedoch im einzelnen stark voneinander unterscheiden. Gemeinsam ist ihnen der Gedanke, daß die moderne Musik aus ihrer egoistischen Vereinzelung, wie Wagner es nannte, heraustreten und ein Bündnis mit der Dichtung eingehen müßte. Für längere Zeit ward die absolute Musik, d. h. die rein aus dem Innern als Offenbarung des Einzelwesens erklingende Musik verdrängt durch die poetisch illustrierende Musik. Der Franzose Hektor Berlioz (Sommernächte, Haroldsinfonie, Fantastische Sinfonie, Requiem) legte zunächst nur einen dichterischen Grundgedanken unter, den er in tönend bewegten Formen nach einem literarischen Plan ausführte. So wurde Berlioz der Schöpfer der modernen Programmusik. Er war hierbei abhängig

von seinen literarischen Vorbildern, von der bizarren Romantik Victor Hugos, Hoffmanns und Lord Byrons. Musikalischer Farbenreichtum und maßlose, launenhafte Fantasie waren Hauptmerkmale seiner Kunst. Die dichterische Musik bildete dann Franz Liszt als sinfonische Dichtung (Tasso, Dante, Faust, Göttliche Komödie, die Oratorien Die heilige Elisabet, Christus) mit reiferer Kunst und stärkerem Können aus. Er machte mit einem Aufgebot raffinierter Mittel die Sinfonie zum Ausdruck dichterischer Stimmungen. Volkstümlich im weiteren Sinne war seine Musik nicht. In seinen Anfängen durchaus virtuos, entsagte Liszt später dem Virtuosentum und bekämpfte dieses wie das Philistertum in der Musik. Als Mensch und Künstler war Liszt eine große Erscheinung von feinster Kultur und edelster Uneigennützigkeit. Um viele Schritte weiter ging Richard Wagner auf dem Wege der dichterischen Musik; er strebte nach einer Verschmelzung von Poesie, Musik und allen Schwesterkünsten in einem Gesamtkunstwerk. Wagner war die größte musikalisch dramatische Erscheinung des Jahrhunderts. Ich habe ihn aus dieser einleitenden Übersicht in den Hauptteil meines Werkes übernommen und ihm und Friedrich Hebbel als den beiden Genies dieser Generation einen besonderen Abschnitt gewidmet. Eins aber sei gegen die übliche Überschätzung alles Wagnerischen schon hier hervorgehoben: „Die Idee des Musikdramas als Krönung nicht nur aller bisherigen Entwicklung der Musik, sondern auch aller bisherigen Entwicklung des gesprochenen Dramas, ist eine abzulehnende Anmaßung, sofern sie sich an die Stelle der wortlosen Musik einerseits und der musiklosen Dichtung andererseits setzen, beide sozusagen als Vorstufen, als veraltet hinstellen will. Keine vernünftige Überlegung und kein gesunder künstlerischer Instinkt wird Shakespeares Dramen und Beethovens Sinfonien hinter Wagners Nibelungen und Parsifal zurückgestellt wissen und der neugeschaffenen Mischkunst einen höheren Rang einräumen als der Einzelkunst in ihrer freien Entfaltung."

Das Theater

Ein reicher, bunter Kranz schauspielerischer Talente konnte bei der künstlerischen Begabung dieser Generation und ihrer Hinneigung zum Theatralischen nicht fehlen. Da haben wir Emil Devrient in Dresden zu nennen, den Neffen des großen Ludwig Devrient. In Emil Devrient erblickte die Generation die hellste Verkörperung des jugendlichen Helden- und Liebhaberideals. Er war ein Frauenschauspieler, vollendet in der Grazie, der Jugendlichkeit und schwärmerischen Noblesse seiner Erscheinung wie im Wohllaut seiner Sprache; an Leidenschaft und Wandlungsfähigkeit jedoch fehlte es ihm. Er war der virtuose Vertreter des klassizistisch-romantischen Stils. Seelenvoller und tiefer als Devrient war sein Fachgenosse Josef Wagner in Wien. Marie Bayer-Bürck und Marie Seebach waren als Ophelia, Klärchen, Judith, Thekla poetisch verklärte Liebhaberinnen, in deren Darstellung Schwindsche Gestalten auf der Bühne aufzuleben schienen. Julie Rettich in Wien, die Freundin und Muse Friedrich Halms, war die große Heroine ihrer Zeit (Thusnelda, Isabella). Realistischere Züge meldeten sich in dem Meister der Mimik, dem für das Humoristische besonders veranlagten Theodor Döring in Berlin (Nathan, Dorfrichter Adam, Falstaff, Polonius) und

in dem männlich kräftigen Heldenspieler Hendrichs. Im allgemeinen litt das Theater dieser Zeit, seit das Reisen erleichtert war und der Beruf des Bühnenkünstlers unter Umständen hohe Erträge abwarf, unter dem unruhig selbstsüchtigen und eitlen Virtuosentum.

Zwei Direktionen zeigten den von literarischer Seite unternommenen Versuch, die Bühne auf eine höhere Stufe zu heben: Laube in Wien 1850 bis 1867 und Dingelstedt in München 1851 bis 1857, später in Weimar und endlich in Wien. Als dritter bedeutender Bühnenleiter kommt Eduard Devrient in Karlsruhe, Verfasser der Geschichte der deutschen Schauspielkunst, in Betracht, der vom Schauspielerischen aus eine Reform der Bühne erstrebte. Laube, der, wie schon erwähnt, sein eigener Ruhmredner und ein kritikloser Historiker seiner eigenen Taten war (Geschichte des Burgtheaters, Geschichte des norddeutschen Theaters) hat Grillparzer wieder auf die Bühne gebracht, dagegen Hebbel am Aufkommen gehindert und Shakespeare und Goethe völlig verständnislos behandelt. Sein Können war solides Handwerkskönnen; seine Inszenierungsart war scharf, trocken, objektiv, Bühnenbild und Stimmung vernachlässigte er. Dingelstedt war der malerisch und lyrisch reicher veranlagte, fantasievollere Regiekünstler. 1854 veranstaltete Dingelstedt die Mustergastspiele in München; von Hebbel führte er Genoveva, Agnes Bernauer und die Nibelungen zuerst auf, von Shakespeare die Königsdramen in einer Folge. Dingelstedt hatte einen Hang zu reicher, illusionskräftiger Ausstattung; die Meininger setzten fort, was Dingelstedt begonnen. Aus Dingelstedt und Laube zusammen hätte sich der ideale Regisseur der deutschen Bühne ergeben können.

Eduard Devrient (1801 bis 1877) wirkte in den vierziger Jahren in Dresden, seine Haupttätigkeit aber entfaltete er von 1852 bis 1870 am Karlsruher Hoftheater. Er hat, was theatergeschichtlich nicht unwichtig ist, den Zwischenvorhang 1859 bei einer Neuinszenierung von Shakespeares Heinrich IV. eingeführt, während vorher bei offener verdunkelter Szene verwandelt wurde. Von seinen Schriften, die Reformgedanken aller Art enthalten, sind zu nennen: Über Theaterschulen 1840, Das Nationaltheater des neuen Deutschland 1848, Das Passionsspiel in Oberammergau 1851 und die schon erwähnte Geschichte der Deutschen Schauspielkunst in fünf Bänden 1848 bis 1871.

Die bildende Kunst

Ein letzter kurzer Streifblick mag uns die Widerspiegelung der Zeit in der bildenden Kunst zeigen. Klassizismus und Romantik klingen auch in der bildenden Kunst dieser Generation nach. Staatsbauten wurden mit Vorliebe im griechischen Stil, Kirchen in deutscher Gotik, Schlösser in englischer Gotik errichtet. Bei dieser Gelegenheit sei auf die Tatsache hingewiesen, daß die Baukunst von allen Künsten diejenige ist, die am schwersten und am langsamsten Schwankungen zuläßt, während Malerei und Literatur ihres Materiales wegen dem Wandel der Zeit viel rascher zu folgen vermögen. Sehen wir einmal von vereinzelten großen Künstlererscheinungen ab, so finden wir bei der Generation im allgemeinen, in der Malerei wie in der Literatur, die Überschätzung des Geschichtlichen. Friedrich Theodor Vischer sprach in den fünfziger Jahren von einer Erneuerung der Kunst;

er konnte sie sich nur auf dem Weg der historischen Kunst vorstellen. Nur das große Geschichtsbild mit viel literarischem und kostümlichem Beiwerk schien den hohen Kunstforderungen zu genügen. Bei akademischen Bewerbungen um Reiseunterstützungen und Preise liefen fast nur große Geschichtsbilder ein, ganz ähnlich wie bei dramatischen Wettbewerben (München 1858) überwiegend Geschichtsdramen eingingen: Appius Claudius, Gracchus, Horatius, Kriemhild, Armin, Wittekind, Heinrich der Vierte, Konradin, Johann von Leyden, Bernhard von Weimar, Cromwell, Charlotte Corday.

Es ist uns von Geibel, dem typischen Vertreter der Kunstdichtung, überliefert worden, daß er ein ganzes Magazin von weltbedeutenden Stoffen aus Geschichte und Sage sich zugelegt hatte und daß er die lange Liste der Stoffe, die er sich zu dramatischer Behandlung erkoren, auf die zwei inneren Seiten eines leeren Buchdeckels geschrieben hatte. „Es fehlte darin kein antiker tragischer Held, kein schon hundertmal dramatisierter deutscher Kaiser, kein vorleuchtender Name der nordischen Heldensage. Und regelmäßig mußte man erleben, wenn man ihm von einem historischen Stoffe sprach, aus dem man ein Trauer- oder Schauspiel zu machen gedenke, daß er die Stirne runzelte, die Augen zornig rollen ließ und mit donnernder Wucht hervorstieß: „Das ist m e i n Stoff!“ (Heyse.)

Man überschaute in der bildenden Kunst infolge der leicht zugänglichen Museen und der Forschungen der Kunstschriftsteller zum ersten Male die gesamte Entwicklung der Kunst. Man wußte nun die Regeln des Aufbaus und der Komposition; man wählte beliebig, ob man eine Gruppe in Form der raffaelischen Pyramide oder des lionardischen Dreiecks oder des bartolommeischen Aufbaus anordnen sollte; man ließ in den Gruppen links und den Gruppen rechts die Arme und Beine der Figuren sich genau entsprechen, man pflegte die herkömmlich überlieferte Schönheit und machte sie nur möglichst verständlich und glatt. Es war eine Äußerung desselben akademischen Geistes, wenn Gustav Freytag in der Technik des Dramas lehrte, wie Sophokles eine Erkennungsszene angelegt, wie Shakespeare den stimmenden Akkord angeschlagen, wie Lessing im vierten Akt eine neue Figur eingeführt und Schiller seine Aktschlüsse gebaut hatte; auch Gustav Freytag zeichnete das Schema des Dramas in Form einer Pyramide und lehrte in deren regelrechtem Bau fünf Teile — Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Fall, Katastrophe — und drei Stellen — erregendes Moment, tragisches Moment, Moment der letzten Spannung — schulmeisterlich unterscheiden.

Bei dieser auf das Akademische gerichteten Kunstauffassung kann es uns nicht wundernehmen, wenn in der Malerei die Zahl der Nachahmer und Epigonen besonders groß war. Die D ü s s e l d o r f e r Maler Wilhelm Schadow, Th. Hildebrand, Julius Hübner und Eduard Bendemann waren wie Halm, Geibel, Mosenthal, Lingg und Gottschall Vertreter dieser immer wieder aus der Literatur, nicht aus dem Leben sich selbst erzeugenden Kunstbehandlung. Für Geibels edle, elegante, rührende Dichtung bietet insbesondere Gustav Richter mit seinen religiösen Bildern (Auferweckung von Jairi Töchterlein) das geeignete Gegenstück dar. „Die akademische Klassizität bewegt sich immer in den mustergültigen Typen der alten großen Meister“, urteilte Ludwig Richter, „statt mehr an die künstlerische Gestaltung des warmen Lebens zu gehen. Ihr Streben geht deshalb mehr aus

Nachbildung der Kunst hervor als aus Erfassung des Lebens." Die Düsseldorfer Maler gaben so recht diesen Durchschnitt des künstlerischen Empfindens wieder. Ihre Bilder waren auf ein Publikum berechnet, das zu musikalischen, namentlich aber zu literarischen Eindrücken erzogen war. Mit Vorliebe lehnte sich die Malerei der Düsseldorfer an bekannte Dichtungen, an Volkssagen und Märchen an. Gerade in der bildenden Kunst vermag man sich das Zeitwesen recht anschaulich zu machen. „Die Königssöhne waren schlank und edel, die Königstöchter zart und liebreizend; die Königinnen waren entweder mild und hatten dann blonde Haare und ein blaß lilafarbiges Kleid, oder sie waren stolz, und dann hatten sie schwarze Haare und ein rotes Kleid." Die Szenen wurden mit Vorliebe in romantische Ritterburgen oder in den Schatten hundertjähriger Eichen verlegt, aber selbst den nackten Figuren der Frauen fehlten die modernen Schmachtlocken nicht. Man strebte in der Durchschnittskunst nach opernhafter, sanfter Rührung. „Der Grundzug des Lebens war schwärmende Behaglichkeit mit einigen Anläufen, bedeutend und feierlich zu sein."

Neben der idealistischen Strömung ging aber in der bildenden Kunst dieses Zeitgeschlechtes auch eine realistische einher. Maler wie Dichter traten auf, die der geschichtlichen Helden, der großen dramatischen Unglücksfälle, des iphigenienhaften Ausdrucks überdrüssig geworden waren und das Leben schlicht und warm darstellen wollten. Dies taten von den Dichtern die in Süddeutschland heimischen Autoren: Jeremias Gotthelf, Josef Rank, Melchior Meyr, Berthold Auerbach, und von den Malern Karl Spitzweg, Heinrich Bürkel, Hermann Kaufmann, Eduard Meyerheim mit seinen zahlreichen Genrebildern (Der Schützenkönig, Die Strickstunde bei der Großmutter) und Vautier (Die Tanzpause, Der Brautwerber). Vautiers Bilder waren die Seitenstücke zu Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten: „Die Gestalten trugen innerlich und äußerlich den Sonntagsrock, waren reingewaschen an Leib und Seele; die Bauernburschen sahen aus wie verkleidete junge Goethe, die Dirnen wie Geheimratstöchter auf dem Kostümball." Man kann Vautiers und Auerbachs Kunst nicht gerade unecht nennen, aber auf ihre Wirklichkeitstreue darf man nicht allzu genau prüfen. Wie die Dichter (Bodenstedt, Kinkel, Putlitz, Heyse, Roquette) flüchteten auch die bildenden Künstler dieser Generation in der Mehrzahl vor der schweren, düstern, schrecklichen Seite des Lebens.

Doch ragten über die weitverbreiteten, allgemein gültigen Kunstanschauungen vereinzelte große künstlerische Individualitäten hinweg, so vor allem Ludwig Richter (1803 bis 1884). Er wandte sich, nachdem er sich vergeblich in italienischen Naturstudien und in großen Kompositionen versucht hatte, ganz der deutschen Heimat zu. „Jetzt empfand ich das Glück, täglich frisch aus der Quelle schöpfen zu können. Jetzt wurde mir alles, auch das Geringste und Alltäglichste, ein interessanter Gegenstand malerischer Beobachtung." Ludwig Richter ward heimisch in der Kinderstube, wo er den Vogel im Käfig, den Hund und die Katze, die Kinder mit ihrem Spielzeug, den Kachelofen im trauten Stübchen abbildete; Haus, Hof, Feld und Busch, jedes Pflänzchen und jeder Zaun war ihm draußen in der Natur wohl vertraut und ward in glücklicher Einseitigkeit von ihm nachgebildet. Von Dichtern ähnelten ihm namentlich Hebel, Groth und Stifter.

Alfred Rethel dagegen (Der Mönch am Sarg Kaiser Heinrichs des Vierten, Die Predigt des Bonifazius, Der Hannibalszug, Die Toten-

tanzbilder, Die Fresken aus dem Leben Kaiser Karls des Großen im Aachener Rathaussaal) liebte das Scharfumrissene, die starken Gegensätze; er drängte nach dem leidenschaftlich Bewegten, nach dem Grausigen und Kühnen; seine Kunst vereinte Formenadel und Charakteristik. Was Hebbel unter den Dichtern, war Rethel unter den Malern. Rethel war ein Künstler von monumentalem Zug; in diesem, von seinen Zeitgenossen verkannten Meister erblicken wir heute einen der Gipfel deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts. „An ihm war alles groß und geschichtlich und doch schlicht, voll gesunder und naiver Herbe, unangesteckt von jenem Zuge des Gesehenseinwollens, den die Franzosen und das Theater in unserer Kunst eingeführt haben."

Die Schönheit der neu erstandenen Romantik erblühte in den Werken des letzten und liebenswürdigsten Romantikers, in Moritz von Schwind (Ritter Kurts Brautfahrt, Aschenbrödel 1855, Heilige Elisabet 1854, Sieben Raben 1858, Schöne Melusine 1870). Sein Stoffgebiet waren die Märchen, Legenden und Volkslieder. In seinen Bildern, in der reigenhaften Verschlingung von Linien und Bewegungen, lag etwas Musikalisches. Seine Kunstweise war heiter und zart, von jugendlicher Frische und beseligender Harmonie. Deutschen Wald und deutsche Burgen, deutsche Sagen und deutschen Humor hat von den Malern niemand hinreißender als Moritz von Schwind dargestellt; seine Kunstweise war in vieler Beziehung mit der Gottfried Kellers zu vergleichen.

Die Vornehmheit des Stils, die Schönheit der Einzelfigur, die elegante Weichheit mit Sinnlichkeit gemischt, die „erziehungsvolle" Haltung der Gestalten lassen in Anselm Feuerbach (Gastmahl des Plato, Iphigenie auf Tauris, Medea) einen Geistesverwandten von Paul Heyse erkennen. Wilhelm Kaulbachs Hauptwerke (Hunnenschlacht, Zerstörung Jerusalems, Kreuzfahrer, Zeitalter der Reformation, Peter Arbues) griffen die Ideen und die Kompositionsweise von Cornelius auf, setzen sie aber in gefällige Manieriertheit und opernhafte Schaustellung um; Kaulbachs Historien entsprachen etwa Wilhelm Jordans Nibelungen, Hermann Linggs Völkerwanderung oder Felix Dahns Kampf um Rom, einem Werk, das ebenfalls in der Stimmung der fünfziger Jahre wurzelte. „Wilhelm Kaulbach war der große Inszenierer, der nicht das Drama selbst dichtete, sondern es nur auf die Bühne brachte."

Der letzte und größte Maler dieser Generation ist Adolf Menzel (Tafelrunde Friedrichs des Großen, Flötenkonzert, Eisenwalzwerk). Seine Stärke liegt mehr nach der Seite der Charakteristik als der Farbe. Menzel war ein Künstler, der schon den Übergang zur folgenden Generation zeigte. In dem Gemälde Das Eisenwalzwerk 1872 nahm Menzel sogar die soziale Kunstauffassung der fünften Generation vorweg, ebenso wie er in einzelnen kleinen Bildern die Freilichtmalerei vorausgenommen hat. Menzel hat etwas Wissenschaftliches an sich. Was der nüchtern klare, kühle, scharfäugige Märker Th. Fontane als Dichter, was Mommsen und Virchow als Gelehrte waren, war Menzel als Maler. „Grenzen waren dem Sehen und Fühlen dieses Realisten gezogen, schien er innerhalb seines Kreises auch ohne Grenzen." Sein Schaffen war hell, bewußt, klar, scharfäugig, wissenschaftlich kühl, unveränderlich das gleiche am Anfang wie am Ende. Ihm fehlte das Dichterische; das Einzelwerk von ihm sagte oft

nichts von seiner Größe. „Die Vielseitigkeit und der ungeheure Umfang machte erst den wirklichen Wert seiner Arbeit aus." Ein Erzieher zum schärferen Naturerfassen war Menzel gerade durch seine Nüchternheit: er half die literarische Richtung der bildenden Kunst überwinden und sich wieder rein zeichnerischer und malerischer Darstellungsmittel erfreuen. Suchen wir nun die Kennzeichen des Kunstzeitalters im Leben und Schaffen der einzelnen Dichter selbst.

Die Vorläufer von 1830—40

Kopisch Grün Feuchtersleben Bauernfeld Mosen Spitta

In kerndeutscher Pracht und Lust, frisch und fröhlich, natürlich und lebendig, steht August Kopisch unter den Vorläufern seines Zeitgeschlechtes da. Kopisch ist verhältnismäßig wenig bekannt; der bescheidene Dichter fühlte sich ziemlich klein und blickte bewundernd zu der Dichtergröße seines Freundes Platen empor, mit dem er in Italien zusammen gelebt und in dessen Art er zahlreiche Gedichte gemacht hatte, die wir hier gar nicht nennen wollen und die längst vergessen sind. Kopischs Bedeutung liegt in den Gedichten, in denen er sich und seine Eigenart ausprägte. In der Mehrheit waren sie erzählend — rein lyrische Gedichte gelangen ihm nicht — aber in der Erzählung sind sie von höchster Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Ein fröhlicher Humor leuchtet aus den Märchen und Kindergeschichten Kopischs heraus, die kleinen neckischen Hausgeister huschen vor unseren Blicken hin, alles falschen romantischen Schimmers sind die Gedichte bar, sie wollen nichts als das Herz erfreuen und erwärmen. Die Formvollendung gibt den Gedichten einen Reiz, den ihnen keine Zeit rauben kann.

August Kopisch, 1799 in Breslau geboren, war Dichter und Maler zugleich und zeigte eine Vereinigung beider Talente, wie sie auch bei anderen Dichtern zu finden ist. In Italien, wo Kopisch sechs Jahre verweilte, gediehen seine künstlerischen Gaben zur Reife. Er war ein wackerer Schwimmer und wurde im Jahr 1826 der Entdecker der blauen Grotte in Capri, die vor ihm unbekannt gewesen war. Er selbst beschrieb diese Entdeckung, die ihn mit einem Schlag in Italien zum volkstümlichsten Manne machte. Später lebte Kopisch, von König Friedrich Wilhelm dem Vierten unterstützt, in Potsdam und starb 1853.

Gedichte 1836. Allerlei Geister 1848. Werke 1856.

Kleine Geister: Die Heinzelmännchen (Wie war zu Cölln es doch vordem mit Heinzelmännchen so bequem), Des kleinen Volkes Überfahrt (Steh auf, steh auf, es pocht ans Haus). Kleen Männecken (Kleen Männecken, sei lustig, du hast ja, was du magst), Hütchen (Ich bin ein Geist und geh' herum und heiß' mit Namen Hütchen), Hütchens Ringlein, Die Zwerge in Pinneberg, Der Klopfer, Kaspars Löffel.

Sagen: Der Mäuseturm (Am Mäuseturm, um Mitternacht, des Bischofs Hatto Geist erwacht), Der Nöck (Es tönt des Nöcken Harfenschall), Old Mütterchen (O schöner Wintersonnenschein).

Vaterländisches: Friedrichs des Zweiten Leibkutscher. Die vexierten Frösche. Der Parademarsch. Der Trompeter (Wenn dieser Siegesmarsch in das Ohr mir schallt).

Weinlieder: Historia von Noa (Als Noa aus dem Kasten war), Satan und der schlesische Zecher (Auf Schlesiens Bergen, da wächst ein Wein).

Scherz und Ernst: Der Teufel will Arbeit, Der Klabautermann, Das grüne Tier und der Naturkenner, Historia vom Turmbau zu Babel (Woher es kommt, daß, wie bekannt, sein eigen Zung' ein jedes Land).

*

Anastasius Grün (Graf Auersperg) nur zu den politischen Lyrikern der zweiten Generation zu zählen, wie dies vielfach geschehen ist, hieße seine Eigenart völlig verkennen. Grün war allerdings einer der frühesten und freiesten politischen Dichter in Östreich vor der Revolution und ist niemals von diesen Anschauungen zurückgetreten; er hat mit Mut und kraftvoller Überzeugung in seinen Liedern die Wünsche, Hoffnungen und Sorgen ausgesprochen, die den Vaterlandsfreund im damaligen Östreich erfüllten, aber die Politik war ihm niemals Parteisache, sondern stets Herzenssache, er verlor niemals Maß und Ruhe und war als Poet ebenso der bilderreichen Romantik zugetan, wie er als Mensch und Charakter für die Aufgaben seiner Zeit einen offenen Sinn bewahrte. Sein erstes Werk war überdies eine romantische Dichtung aus dem späten Mittelalter. Über seine politischen Gedichte S. 375. Nach 1835 ist Grün von der politischen Dichtung im eigentlichen Sinne abgekommen.

Anton Alexander Graf Auersperg, geboren 1806 zu Laibach, entstammte einem vornehmen östreichischen Adelsgeschlecht, dem der stolze Herrensitz Thurn am Hart in Krain gehörte. Unter dem Namen Anastasius Grün veröffentlichte er 1830 den östreichischen Romanzenkreis Der letzte Ritter, worin er Kaiser Max in liebenswürdiger, blumenreicher Sprache verherrlichte. Dann folgten, ohne Verfassernamen im Ausland erscheinend, 1831 die Spaziergänge eines Wiener Poeten, die in furchtloser Weise die Metternichsche Politik angriffen. Man entdeckte bald, wer der Verfasser war, doch wagte man nicht, dem gesellschaftlich so hoch gestellten Dichter etwas anzuhaben. Grün wurde 1848 nach Frankfurt zum deutschen Parlament entsandt, doch schied er bald wieder aus. Der Graf, der niemals seinen liberalen Anschauungen untreu wurde, hat später auch im östreichischen Herrenhaus und im Krainer Landtag eine bedeutende politische Tätigkeit entfaltet. Mutig trat er im Landtag gegen die Slovenen und gegen die Ultramontanen für deutsches Volkstum und Freiheit des Geistes auf. Diese Tätigkeit ehrt Anastasius Grün besonders hoch. Siebzigjährig starb er in Graz 1876.

Politische Dichtungen. Spaziergänge eines Wiener Poeten 1831. Schutt 1835 (Grüns bedeutendste Dichtung. Grundgedanke: Der Schutt der Vergangenheit düngt die Saat der Zukunft, deren Anbruch vom Dichter mit den glühendsten Farben geschildert wird).

Epische Werke von loser Form: Der letzte Ritter, Romanzenzyklus 1830 (im Nibelungenversmaß), Nibelungen im Frack 1843 (eine komische Erzählung von einem 1731 verstorbenen Herzog von Merseburg, der eine große Vorliebe für die Baßgeige besaß), Der Pfaff vom Kahlenberg 1850 (ein ländliches Gedicht).

Gedichte 1837. Darunter: Der letzte Dichter. Das Blatt im Buche. Baumpredigt. Der Ring. Botenart.

Grün ist ein Glied in der Verbindung zweier Generationen. Was ihn am schönsten schmückt, das ist die Lauterkeit, Menschenfreundlichkeit und Begeisterungsfähigkeit seines Wesens, sowie die Liebe zu Deutschöstreich, insbesondere zu den östreichischen Alpenländern. Grün hat nur wenig geschrieben, er besaß überhaupt kein gestaltenschaffendes Talent und war auch im romanzenartigen Gedicht mehr Schilderer als Erzähler, im lyrischen Gedicht aber mehr kühner Bild- und Gleichniserfinder als Dichter der Empfindung, mehr prachtvoll begeisterter Redner als lyrischer Künstler. Grün liebte blendende Gegensätze, stark übertreibende Ausdrücke, blumige Worte. Diese standen zwar nicht im Widerspruch mit dem Inhalt, denn Grün war überall wahr und echt, aber sie deuteten auf ein Überwiegen der Reflexion in seiner Poesie.

*

Neben Grün darf auch ein anderer östreichischer Dichter von bescheidener Bedeutung, Freiherr Ernst von Feuchtersleben (1806 bis 1849) zu den

Vorboten der neuen Generation gezählt werden. Er war von Beruf Arzt. Sein Streben galt von früh auf der Natur und der Reflexion. 1844 wurde er Professor der Medizin an der Universität Wien, 1847 Vizedirektor der medizinischen Studien, 1848 Unterstaatssekretär im Ministerium für Kultus und Unterricht, begegnete aber wegen seiner Reformen einem hartnäckigen Widerstand seiner ärztlichen Kollegen und zog sich nach kurzer öffentlicher Tätigkeit in eine fast unnahbare Einsamkeit zurück. Bald danach starb er 1849.

Sein Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde war lange in Deutschland und England Grundlage des Unterrichts auf diesem Wissensgebiet. Man hat Feuchtersleben und sein Streben oft verkannt. Er paßte ebensowenig wie Mosen in die herrschende Literatur der dreißiger Jahre. „Man wird zu allem geboren, warum nicht auch zum Rein-Menschlichen? Gewiß, es gibt geborene Menschen, wie es geborene Poeten gibt.“ Dies Wort, das auch Hebbel zum Ausgangspunkt seiner Biographie Feuchterslebens genommen hat, charakterisiert den Mann.

In einer Zeit, die die Lehre von der Emanzipation des Fleisches predigte, schrieb er auf seine Fahne den Wahlspruch: Emanzipation des G e i s t e s! Diesen sah er von den Materialisten niedergehalten, in Fesseln geschlagen. In der spiritualistischen Richtung Feuchterslebens liegt seine Eigentümlichkeit und seine Bedeutung. So Betty Paoli. Feuchtersleben hatte das Glück, daß er einer der wenigen war, vor denen Grillparzer unbedingte Hochachtung besaß und daß Friedrich Hebbel 1851 seine Werke herausgab.

1838 erschien: Zur Diätetik der Seele, das seitdem oft aufgelegt worden ist. Die Diätetik ist ein volkstümlich philosophisches Buch von gesunden Grundsätzen; sie lehrt, daß die Gesundheit des Körpers auf der Kraft, Ruhe, Festigkeit und Klarheit der Seele beruhe und durch die Stärkung der Willenskraft und der geistigen Tätigkeit erhalten und wieder hergestellt werden könne. Sein Lied: Es ist bestimmt in Gottes Rat gehört zu den schönsten deutschen Grabliedern. Die Gedichte 1836 zeichneten sich durch einen herben, persönlichen Ton vor vielen gleichzeitigen Erscheinungen aus.



Ein Lustspieldichter steht ebenfalls mannigfach bedeutsam zwischen den Generationen. E d u a r d v o n B a u e r n f e l d aus Wien (1802 bis 1890) war geistig beweglich, fein und graziös im Dialog, hatte Neigung zu liebenswürdiger Satire und Verständnis für zeitgemäße politische und gesellschaftliche Fragen, die er in liberaler Weise in helle Beleuchtung rückte. Er bot in geschmackvoller Form leichte geistige Anregung. Die Charakteristik war etwas schablonenhaft, aber liebenswürdig. Seine bevorzugten Gestalten waren blasierte Junggesellen, die spät heiraten. Gestalten und Stoffe entnahm Bauernfeld der Wiener Gesellschaft. Bauernfeld hat über 70 Lustspiele geschrieben und für einige Jahrzehnte den Unterhaltungsstoff für das Wiener Burgtheater geschaffen. Vor dem Jahr 1848 kämpfte er für Zensurfreiheit, und man war erstaunt, als er, „der Vorschimpfer“, nach erkämpfter Freiheit der Welt nicht viel neues zu sagen hatte. Sein Gebiet war das Konversations- und Salonstück. Er war einer der wenigen, die sich auch im Alter von der sie umgebenden Jugend verjüngen zu lassen wissen. Seine bekanntesten Stücke waren: Das Liebesprotokoll 1831, Bekenntnisse 1833, Bürgerlich und romantisch 1835, Großjährig 1846, Krisen 1852, Aus der Gesellschaft

1865, Moderne Jugend 1868. Ein eigenartiger und kühner Versuch einer politischen Komödie war seine Satire: Die Republik der Tiere 1848. Ein ganz überwältigendes biographisches Material aus älterer und neuerer Zeit, namentlich aus dem alten Wien Franz Schuberts, Grillparzers und Schwinds enthalten die Tagebücher Bauernfelds 1819 bis 1879.

*

Der bedeutendste Dichter der dreißiger Jahre, die zwischen dem zweiten und dritten Zeitgeschlecht stehen, ist Julius Mosen.

Ein Sohn des sächsischen Vogtlandes, wurde Mosen 1803 im weltabgeschiedenen Marieney geboren. Er besuchte das Gymnasium in Plauen und die Universität in Jena. Während eines einjährigen Aufenthaltes in Italien empfing Mosen die Anregungen zu seinen bedeutendsten Werken (Ritter Wahn, Cola Rienzi, Der Kongreß von Verona). Mosen lebte dann als Jurist in Leipzig und ließ sich 1834 als Rechtsanwalt in Dresden nieder. Während der Dresdner Zeit entstanden besonders Dramen. 1844 übersiedelte Mosen durch Vermittlung von Adolf Stahr nach Oldenburg, wo er als Dramaturg an dem dortigen Hoftheater mit Geschmack und Erfolg tätig war. Doch schon 1846 begann die furchtbare zwanzigjährige rheumatische Krankheit, die ihn fortgesetzt ans Lager fesselte. Er starb 1867 in Oldenburg.

Episch-philosophische Dichtungen: Das Lied vom Ritter Wahn, eine Sage in 24 Abenteuern 1831. — Ahasver 1838.
Dramatische Werke: Heinrich der Finkler 1836. — Kaiser Otto III. 1839. — Cola Rienzi 1842. — Herzog Bernhard 1855. — Der Sohn des Fürsten 1858.
Gedichte 1836. Darin die romanzenähnlichen Gedichte: Die letzten zehn vom vierten Regiment (In Warschau schwuren tausend auf den Knien); Andreas Hofer (Zu Mantua in Banden); Der Trompeter an der Katzbach (Von Wunden ganz bedecket); Das Waldweib; Der erstochene Reiter. Lyrische Gedichte: Ruhe am See; Der Nußbaum; Brennende Liebe; Frühlingsnacht.
Roman: Der Kongreß von Verona 1842.
Novellen: Bilder im Moose 1846 (Gesammelte Novellen z. B. Heimkehr, Ismael).
Autobiographische Erinnerungen (aus der Knabenzeit).

Eine Forderung der Neuhegelianer um 1830 war es gewesen, daß philosophisch-politische Ideen, die außerhalb des Lebens, in reiner Abstraktion erwachsen waren, in die Poesie hineingetragen werden sollten. Oft waren diese Ideen gar nicht volles innerliches Eigentum des Dichters geworden. In seinen großen epischen Dichtungen Ritter Wahn und Ahasver steht Mosen mit diesen Abstraktionen noch auf dem Boden der älteren Generation, während die Art der Ausführung dieser Ideen schon den Kunstanschauungen der dritten Generation angehört. Die vielen allegorischen Bestandteile machen beide Dichtungen sehr schwer verständlich. Die metrische Form ist eine willkürlich abgeänderte Terzine, deren Mittelzeile reimlos ist. Die letzten Gesänge des Ahasver zeigen einen empfindlichen Mangel an darstellender Kraft.

Inhalt des Ritters Wahn: Ein stolzer, reisiger Held, der Ritter Wahn, überwindet Riesen und endlich sogar den Tod, er trachtet nach Unsterblichkeit, sehnt sich aber, als er im Himmel ist, nach der Erde zurück und stirbt. Der Stoff ist einer alten italienischen Sage entnommen.

Inhalt des Ahasver: Der Jude Ahasver in Jerusalem tötet seine Kinder, um sie vor Sklaverei zu retten. Als Christus bei seinem letzten Gang nach Golgatha an ihm vorüberkommt, will er ihm keine Ruhe gönnen. Christus verurteilt ihn zum ruhelosen Wandern, doch gewährt Gott in seiner Barmherzigkeit dem Ahasver drei Fristen: dreimal sollen ihm seine Kinder wiedergegeben werden; ist er auch dann nicht reuig zu Gott zurückgekehrt, so soll er bis ans Ende aller Tage wandern. Dreimal verscherzt Ahasver die Gunst und muß nun bis zum Weltgericht weiter wandern und leiden.

Als Dramatiker stand Mosen sprachlich auf dem Boden der dritten Generation, der er auch als Charakter und menschliche Persönlichkeit zuzurechnen ist. Gedanklich war er im Drama ebenfalls von den Ideen der Neuhegelianer, namentlich Ruges in den Halleschen Jahrbüchern beeinflußt. Die Geschichte sollte dem Dramatiker wesentlich dazu dienen, die Ideen der Politik in universaler Tiefe zu gestalten und zwar da, „wo der ewig lebendige Gedanke der M e n s c h h e i t potenziert zur Tat hervorspringt". Unter Mosens Dramen ist der Sohn des Fürsten (die Geschichte des preußischen Kronprinzen Friedrich und seines Freundes Katte) am bedeutendsten. Der Roman: Der Kongreß von Verona zeigt Zeitgedanken in geschichtlicher Umhüllung. Mit seinen schönen Romanzen, die oft im guten Sinn zeitgeschichtlich und politisch gefärbt sind, ist Mosen am bekanntesten geworden; auch als Novellist und Lyriker ist er bedeutend. Er hat seine Novellen unter dem Titel Bilder im Moose mit einer Rahmenerzählung umgeben. Mosen zeigt schon in seinen ersten lyrischen und novellistischen Erzeugnissen eine an Stifter erinnernde Naturseligkeit, einen für Waldesdunkel, Wiesengrund und Bachesrauschen schwärmenden Sinn, der ihn wenigstens als Erzähler grundsätzlich von den Dichtern der vorigen Generation unterscheidet.

Das aus trockener Rationalistenweisheit wieder erwachende religiöse Gemütsleben des deutschen Volkes fand seinen frühesten Sänger in P h i l i p p S p i t t a aus Hannover (1801 bis 1859). Er war ursprünglich zum Uhrmacher bestimmt, dann studierte er Theologie. Mit Entschiedenheit wendete er sich vom nüchternen Rationalismus ab und gab in seinen Liedern, die zahlreich in deutsch-evangelische Gesang- und Andachtsbücher übergegangen sind, der Form und Stimmung des christlichen Lebens schönen Ausdruck. Psalter und Harfe, eine Sammlung von 114 christlichen Liedern, erschien in seinem ersten Teil 1833. Der zweite Teil, fünf Jahre später, war schwächer und kirchlich-lehrhafter. Von den Liedern aus Psalter und Harfe seien angeführt: Es zieht ein stiller Engel durch dieses Erdenland; Der Mensch hat bange Stunden; Klage nicht, betrübtes Kind. Der ungekünstelte Geist der Lieder, ihre melodische Sprache, ihre gesunde kindliche Frömmigkeit, die so ganz dem kritisch zweifelnden Wesen der zweiten Generation widersprach, lassen Spitta in den dreißiger Jahren als einen der Vorboten der dritten Generation erscheinen.

Die Pfadsucher von 1840—50

Halm

Während noch die politische und feuilletonistische Dichtung der älteren Generation von Heine und Gutzkow in voller Blüte stand, kündigte sich 1835 in Halms Griseldis der neue Kunstgeschmack der dritten Generation leise an, ausgeprägt aber war ihr Charakter erst 1842 in dem Sohn der Wildnis. Keine Kritik, keine literarische Fehde bahnte Halm auf dem Theater den Weg; er siegte einfach durch die Schwäche der Gegner, weil man müde geworden war der geistreich erklügelten Abenteurer- und Gesellschaftsstücke Gutzkows und Laubes. Halm brachte, und zwar stärker als Geibel, die Romantik ins Drama. Lange Zeit stand Halm vereinzelt, als aber nach 1850 die Neuromantik in die Epik ihren Einzug hielt, da fand sie in Halm ein bereits abgeschlossenes, glänzendes Talent vor, das jetzt den Gipfel des Ruhmes leicht erstieg und für lange Dauer behauptete.

Eligius Freiherr von Münch wurde 1806 als Sohn eines hochgestellten östreichischen Beamten in Krakau geboren. Sein Leben lag, äußerlich betrachtet, im vollen Sonnenglanz des Glücks. Er stammte aus einer vornehmen und begüterten Familie, konnte als Zwanzigjähriger das Mädchen, das er liebte, heiraten, stieg in der Verwaltungslaufbahn von Stufe zu Stufe, errang die Gunst der Frauen, ward einer der gefeiertsten Dramatiker, dessen Stücke die größten Erträgnisse abwarfen. Halm stellte an äußeren Erfolgen Grillparzer wie Hebbel bei seinen Lebzeiten weit in Schatten. 1840 ward er Regierungsrat, 1845 erhielt er dank seiner adligen Abkunft und seiner Verbindungen die Stelle des Leiters der großen Wiener Hofbibliothek, trotz Grillparzers Bewerbung, der gerechtere Ansprüche darauf hatte. Diese Zurücksetzung hat Grillparzer selbst noch im Alter nicht verwinden können, so daß er nach Halms Tod die scharfen Verse dichtete: „Du bist mir in allen Beförderungen zuvorgekommen, Selbst im Tod, den ich für mich in Anspruch genommen." Umgekehrt hat Baron von Münch wenige Monate vor seinem Tode Grillparzer in gerechter Anerkennung von dessen Größe mit einem poetischen Gruße gefeiert. Allzu grell beleuchtet auch ein Epigramm von Hebbel die äußere Stellung von Grillparzer und Münch: „Jedem Heroen stellt sich ein winziger Affe zur Seite, Der sich die Kränze erschnappt, welche der andre verdient."

Im Jahr 1847 wurde Baron von Münch Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, 1861 Mitglied des östreichischen Herrenhauses, 1867 erreichte er endlich ein Ziel, nach dem er längst schon gestrebt hatte, Generalintendant der Hoftheater zu werden, verdrängte Laube im Burgtheater von seinem Posten als künstlerischer Direktor, erlebte aber einen Niedergang der Theater, trat 1870 von seinen Ämtern zurück und starb 1871.

So hatte ihn das Schicksal auch im Falle Laube zum Rivalen eines Größeren gemacht und wenn er auch äußerlich siegte, so erlag er Laube innerlich doch ebenso wie er zwei Jahrzehnte früher Grillparzer erlegen war.

Halms äußerlich glänzendes Leben, das den Neid der Götter hervorrufen konnte, hat aber innerlich eine trübe Kehrseite. Seine Frau wurde nach wenigen Jahren gelähmt, jahrzehntelang litt er unter diesem häuslichen Elend, doch seine Frau starb nicht; sie stand zwischen ihrem Gatten und der Tragödin Julie Rettich, die Halm als seine Muse verehrte (sie gab seiner Dichtung, so behauptete er, Öl und Flamme, während er nur den Lampendocht bereit stellte). Bei seinem berühmtesten Werk, dem Fechter von Ravenna, mußte Münch es erleben, daß ihm ein Narr den Ruhm der Verfasserschaft streitig machte. Gleich Grillparzer und Stifter vereinsamte er früh, war Zweifel, Melancholie und Menschenhaß hingegeben, reizbar, von Kränklichkeit heimgesucht, und selbst als Poet nicht glücklich zu preisen, da ihm das Schaffen keine innere Notwendigkeit war, kein Selbstbefreien, sondern ein künstliches Bilden nach den Gesichtspunkten von Effekt und äußerlicher Anerkennung.

Dramen: Griseldis 1835, Der Adept 1836, Ein Sohn der Wildnis 1842, Der Fechter von Ravenna 1854, Iphigenie in Delphi 1856, Wildfeuer 1863, Begum Somru 1865.
Lustspiel: Verbot und Befehl 1848.
Gedichte 1857.
Novellen: Die Marzipanliese, Das Haus an der Veronabrücke, Die Freundinnen, Das Auge Gottes, Die Marquise von Quercy (unvollendet). Die Novellen erschienen aus Halms Nachlaß 1872.

Münch nannte sich zuerst S. Fidel; 1834 legte er sich nach dem Titel eines heute verschollenen Romans: Reiseabenteuer von Anton Halm wegen des Gleichklangs von Fidel und Friedel (Friedrich) den Namen Friedrich Halm bei. Als Halms erstes Stück Griseldis erschien, schrieb sein Freund und Berater, der gelehrte Benediktiner Enk: Die Griseldis kann, ohne daß ein Wort daran geändert werden müßte, auf jeder Bühne Deutschlands gegeben werden. Das Stück hatte denn auch einen glänzenden Erfolg. Voraussetzung und Handlung des Dramas sind unnatürlich, wenn man sie an der Wirklichkeit mißt; nimmt man das Drama aber als Märchenspiel, so erscheint es erst im richtigen Licht. Es handelt sich um eine frivole Probe, die der hochgeborene, selbstherrliche Percival von Wales mit seiner treuen Gattin Griseldis, einer Köhlerstochter, anstellt, um der Königin

Ginevra zu zeigen, wie völlig er sich auf die Engelsgeduld seiner Frau verlassen kann. Griseldis besteht alle Proben, die ihr der Gatte auferlegt und die Königin Ginevra soll, der Wette getreu, vor dem Köhlerkinde die Knie beugen, da bricht in Griseldis die mißhandelte Frauennatur aus: Sie sagt sich von dem Gatten los und kehrt in die heimische Köhlerhütte zurück. Ein Thema, das in jedem Betracht besser für Hebbel als für Halm gepaßt hätte. Die Titelrolle spielte Julie Rettich, eine glänzende Schauspielerin von kalter Leidenschaftlichkeit, die nicht auf das Gefühl, sondern nur auf den Verstand wirkte. Julie Rettich war von größtem Einfluß auf Halm, und unentschieden muß es nach Laubes Ansicht bleiben, ob der Dichter die Schuld trug, daß sich die Darstellerin zu ihrer äußerlichen Richtung ausbildete, oder ob umgekehrt ihre Eigenschaften den Dichter beeinflußten.

Halms interessantestes Stück ist sein zweites: Der Adept, das eine Tragödie des Reichtums werden sollte; in dem erfolgreicheren Sohn der Wildnis 1842 fand sich jene vergoldete Mittelmäßigkeit, jene polierte Schönheit, jene spielerische Anmut, die stets von einer Idee, nie von einem Charakter ausgeht. Die Idee war schön: die Versöhnung zweier Welten, der griechischen und der barbarischen, durch die Liebe. Ingomar, der Tektosagenhäuptling, wird durch Parthenia, die Tochter des griechischen Waffenschmieds Myron in Massilia (Marseille) zu Menschlichkeit und Milde bekehrt und folgt ihr in die höhere griechische Kulturwelt. Der Fehler des Stückes lag darin, daß Griechen wie Barbaren nur Zeitmenschen mit angekränkelter moderner Empfindsamkeit waren. In einem Zwiegespräch zwischen Ingomar und Parthenia findet sich die bekannte Stelle: „Was ist die Liebe? — Zwei Seelen und ein Gedanke — Zwei Herzen und ein Schlag.“

Noch erfolgreicher war Halms Drama: Der Fechter von Ravenna, an das sich eine ganze Bühnengeschichte anknüpft. Halm hatte es ohne Verfassernamen beim Burgtheater in Wien eingereicht und auch nach dem großartigen Bühnenerfolg sich nicht als Dichter zu erkennen gegeben. Nach einiger Zeit trat ein gänzlich unbekannter bayrischer Schullehrer, Franz Bacherl aus Pfaffenhofen, mit der Behauptung auf, Laube habe den Fechter von Ravenna aus einem Stück hergerichtet, das er (Bacherl) vor einiger Zeit dem Burgtheater eingereicht habe; ihm gebühre daher der Ruhm und das Honorar. Daraufhin trat Halm als Verfasser hervor; doch der Streit dauerte noch fort, selbst als Bacherl sein wirres, völlig unreifes Drama veröffentlicht hatte. Der Bacherl-Lärm hatte nicht eine Spur von Wahrscheinlichkeit für sich. Bacherl spielte seine Rolle bald aus und endete als Butterhändler in Amerika. Der Stoff zu Halms Fechter von Ravenna stammt aus einem 1851 erschienenen Buch: Abhandlungen aus dem klassischen Altertum.

Der Fechter von Ravenna, Thumelikus, ist der Sohn Hermanns und Thusneldas, den diese nach dem Tod ihres Gatten in der römischen Gefangenschaft geboren hat. Achtzehn Jahre sind seitdem verflossen. Thumelikus ist der Mutter entrissen und als Gladiator in Ravenna erzogen worden. Er ist stumpf gegen seine edle germanische Abkunft, er will durchaus ein Römer sein. Der Kaiser Kaligula befiehlt, daß in einem Kampfspiel Thumelikus, Hermanns Sohn, im Zirkus vor dem römischen Volke kämpfe, während die Mutter Thusnelda, als Germania geschmückt, dem herabwürdigenden Schauspiel zuschauen solle. Thumelikus freut sich auf den Kampf, aber Thusnelda, die ihren und Hermanns Sohn nicht entehrt sehen will, tötet den entarteten Sohn mit dem Schwerte Hermanns und dann sich selbst.

Das Stück ist geschickt gemacht; Kaligula, die römischen Höflinge, die Fechter mit ihrem Stolz auf ihr abscheuliches Gewerbe werden folgerecht gezeichnet, Thumelikus und Thusnelda gegeneinander vortrefflich kontrastiert, aber eine große Unwahrheit liegt in der Art, wie die Germanen der Urzeit mit Worten und Empfindungen begabt werden, die nur der Mensch des 19. Jahrhunderts besitzen konnte. Bloße Rhetorik ist es, wenn Thusnelda am Lager des schlafenden Sohnes mit Eichenkranz und Schwert einen großen Monolog in Jamben hält, ehe sie die blutige Tat begeht.

Eins der besten Stücke Halms ist sein wenig bekanntes venetianisches Lustspiel: Verbot und Befehl. Aus der Verwechslung, die der trunkene Ratsschreiber der Republik Venedig mit einem Befehl und einem Verbot des Rats begeht, entstehen die ergötzlichsten Folgen von Liebe und Eifersucht für ein Ehepaar und ein künstlich auseinander gehaltenes Liebespaar.

Von Halms späteren Stücken war Iphigenie in Delphi sprachlich schön, aber langweilig klassisch, Wildfeuer von weichlicher Eleganz; Begum Somru dagegen zeigte Ansätze zum Charakterdrama. Das Bedeutendste von Halm trat erst aus seinem Nachlaß hervor; es waren seine Novellen, von denen Das Haus an der Veronabrücke, Die Freundinnen und Die Marzipanliese kleine Meisterwerke sind. Die Erzählungen Halms zeigen uns den Dichter wesentlich herber, männlicher, gehaltvoller und untheatralischer als seine stark parfümierten Dramen. Bekannt geworden sind sie nur wenig.

Von literargeschichtlicher Bedeutung ist allein Halms Dramatik. Er ist darin in noch weit höherem Grad als Geibel Kulturpoet; er ist geschmackvoll, aber zugleich schwächlich, sentimental und gefallsüchtig. Schiller und Grillparzer, leise umhüllt von der Romantik, namentlich aber die in Altöstreich mit Vorliebe gelesenen spanischen Dramatiker, waren auf ihn von Einfluß. Überall war Halm Theatraliker, die Handlungen seiner Stücke flossen nicht aus dem Charakter der Personen, sondern waren saubere Ergebnisse einer wohlerwogenen Berechnung.

„Halm geht an innerlichen Zuständen nicht ganz vorüber", sagte Laube von ihm, „aber er berührt sie nur. Er hat sich durch sein Talent verleiten lassen, die dramatische Aufgabe ganz als Schachspiel zu behandeln. Seine Figuren werden Schachfiguren wie König, Königin, Turm, Läufer, Springer, Bauern. Sie sprechen dem Spielgesetz gemäß korrekt aus, was ihnen zukommt und tun dies mit bemerkenswerter Virtuosität. Aber sie gehen nirgends weiter." Halms Stücke zeichneten sich durch eine große Abrundung und feingeschliffene Form aus, die Sprache war glänzend, der Entwicklungsgang der Szenen kunstgerecht, und die Wirkung versagte auf der Bühne bei aller Weichheit der Empfindung fast nie. Halm wählte mit Vorliebe Stoffe aus entlegener und romantischer Zeit, durchtränkte sie mit lyrischen Elementen und streute funkelnde Sentenzen ein. Halm ist ein Beispiel dafür, daß man ein fast fehlerfreier, und doch nur ein mittelmäßiger Dichter sein kann. „In seiner schmiegsamen Eleganz, seiner lässigen Weichheit, seiner sinnlichen Prachtliebe war er ein echt östreichischer Dichter, und wir dürfen die Zusammenhänge nicht übersehen, die ihn mit Hofmannsthal und anderen jungen Wiener Dichtern verbinden."

Die Dramaturgie des akademischen Dramas

Die Vollendung der Form, der akademische Aufbau Halmscher Stücke war vielfach maßgebend für andere Dramatiker. An den schön geschmückten Verstandeswerken Halms ließ sich alles äußere Beiwerk leicht absehen. Die Grundzüge der dramatischen Technik Halms sind folgende: Das wichtigste an einem Drama ist die Stoffwahl und die theatralische Form. Der Stoff ist aus der Geschichte zu nehmen, die Handlung muß möglichst wenig Episoden enthalten; es ist notwendig, daß sie einer Hauptszene zudrängt. In dieser Hauptszene liebt es Halm, aus theatralischen Gründen den Helden der Heldin gegenüberzustellen. Alle Personen sprechen bei Halm die nämliche Bühnensprache, sie ist von jambischem Tonfall, klar und von rednerischer Gewähltheit. Die Charakteristik ist Halm weniger wichtig als die Handlung; seine Personen zeigen sich stets nur von einer, nämlich von der für das Theater effektvollsten Seite. Alles Ungestüme und Individuelle umgeht der akademische Dramatiker; auf vornehmer Glätte der Sprache und wohlberechneter Spannung der Handlung liegt das Hauptgewicht.

Diese Art des akademischen Dramas fand denn auch bald ihren theoretischen Ausdruck. Schon Geibel hatte einen Anlauf dazu in einer dramaturgischen Epistel genommen, aber erst Gustav Freytag stellte 1863 das Handwerksmäßige eines regelrechten Dramas in der Technik des Dramas fest. Freytag leitete vornehmlich aus dem Drama der Klassiker ein bestimmtes System von Regeln ab, das von vielen fast als unumstößlich für das dramatische Schaffen betrachtet wurde. Jedes Drama, lehrte Freytag, steigt entweder im „Spiel" (wie Richard III.) oder im „Gegenspiel" (wie Othello). Dramatisch ist das Werden einer Tat und deren Wirkungen auf das Gemüt; das Drama muß eine Einheit bilden; die Handlung muß wahrscheinlich sein; die Spannung wird durch die Handlung, nicht durch die Charakteristik hervorgebracht. Die Handlung soll Größe besitzen und darf sich nur mit wichtigen, hochstehenden Personen befassen. Die Wirkungen müssen fortgesetzt gesteigert werden. Ein regelrechtes großes Drama hat fünf Aufzüge. In diesem befinden sich folgende Teile: Die Einleitungsszene (der stimmende Akkord), ferner die Exposition mit dem erregenden Moment (erster Akt), die Steigerung in drei oder vier Stufen (zweiter Akt), der Höhepunkt mit dem tragischen Moment (dritter Akt), der Fall in mehreren Stufen (vierter Akt), das Moment der letzten Spannung und die Katastrophe (fünfter Akt).

Als feststehende Regel galt namentlich auch die Fünfzahl der Akte für ein Drama höherer Ordnung. Diese Vorschrift ging auf eine Bemerkung in der Ars poetica des Horaz zurück. Ein vernünftiger Grund ließ sich für diese Theorie nicht finden. Schon Voltaire jammerte, daß ihn die Fünfzahl der Akte zu einer Ausdehnung der Intrige nötige, die ihm als Lückenbüßer dienen müsse. Es war offenbar, daß die horazische Theorie viel Unheil angestiftet hat. Freytag zeigt sich übrigens in diesem Punkt weitherziger. Es ist klar, daß jedes vollkommene Drama seine architektonische Gestalt zugleich mit seiner Idee erhält.

Die Freytagsche Technik des Dramas hat von jeher viel Freunde unter Nichtkünstlern gefunden; von schaffenskräftigen Dramatikern ist sie nur wenig beachtet worden. Sie ist heutzutage rein geschichtlich aufzufassen und in diesem Sinn auch heut noch wichtig; ästhetisch verpflichtend ist sie für die Zukunft nicht. Will man des Abstandes bewußt werden, der zwischen Halm einerseits und Ludwig

und Hebbel andererseits, also zwischen akademischer Korrektheit und künstlerischer Tiefe besteht, so sehe man, was die echten Künstlernaturen wie Hebbel und Ludwig im Drama gewollt und wie sie das Wesen des Dramas aufgefaßt haben. Dann wird man erkennen, daß Halm nur die matten Strahlen verlöschender Schönheit klug zu verwenden verstanden hat, und daß Gustav Freytag nur Handwerksregeln für Nachahmer, akademische Dichter, Nicht-Dichter und Kunst-Lehrer verzeichnet hat. In der Geschichte der fünften Generation werden wir die Dramaturgie des akademischen Dramas noch einmal betrachten.

Die Decknamen des 19. Jahrhunderts

Im Anschluß an Baron Münch und seinen Schriftstellernamen Friedrich Halm seien im Folgenden einige der wichtigsten Pseudonyme (Decknamen) unserer Literatur verzeichnet.

Erste Generation. Jean Paul — Friedrich Richter. Novalis — Friedrich von Hardenberg. Freimund Reimar — Friedrich Rückert bei seinem ersten Auftreten. Florens — der junge Eichendorff. Pellegrin — der junge Fouqué. Theodor Hell — Hofrat Winkler. H. Clauren — Karl Heun. Friedrich Laun — F. A. Schulze. A. von Tromlitz — Witzleben. Isidorus Orientalis — Graf Otto Heinrich von Löben. Arthur vom Nordstern — Minister von Nostitz. Tian — Karoline von Günderode. Ferdinand Reimund — Ferdinand Raimann.

Zweite Generation. Ludwig Börne — Löw Baruch. Nikolaus Lenau — Nikolaus Niembsch von Strehlenau. Wilibald Alexis — Wilhelm Hering. Hoffmann von Fallersleben — Heinrich Hoffmann aus Fallersleben. Charles Sealsfield — Karl Postl. Semilasso — Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Robert Cornow — Lewin Markus. Max Stirner — Kaspar Schmidt. Pater Brey — Karl Immermann.

Dritte Generation. Friedrich Halm — Baron Eligius von Münch. Anastasius Grün — Graf Alexander Auersperg. Jeremias Gotthelf — Albert Bitzius. Mirza Schaffy — Friedrich Bodenstedt. Corvinus — der junge Wilhelm Raabe. Solitaire — Woldemar Nürnberger. Sir John Retcliffe — Gödsche. Robert Waldmüller — Eduard Duboc. Max Waldau — Spiller von Hauenschild. Adolf Stern — Adolf Ernst. Philalethes — König Johann von Sachsen. Carus Sterne — Ernst Krause. Ernst Helmer — Ernst Koch (Verfasser des Romans Prinz Rosa Stramin). W. O. von Horn — Wilhelm Oertel. Konrad von Bolanden — Josef Bischof. — Philipp Galen — Philipp Lange. Julius v. d. Traun — Julius Schindler.

Vierte Generation. A. Gruber — Ludwig Anzengruber. Philipp Ulrich Schartenmaier — F. Th. Vischer. Martin Greif — Hermann Frey. George Taylor — Adolf Hausrath. Dranmor — Ferdinand von Schmid. Hieronymus Lorm — Heinrich Landesmann. Dr. Mises — G. Th. Fechner. Gregor Samarow — Oskar Meding, der aber außerdem noch 40 andere Decknamen angewendet hat. Julius Rosen — N. Duffeck. Georg Conrad — Prinz Georg von Preußen. Hugo Bürger — Hugo Lubliner. Konrad Telmann — Zitelmann. Otto Ernst — O. E. Schmidt. Richard Leander — Richard Volkmann. Gerhard von Amyntor — Dagobert von Gerhardt. Paul de Lagarde — Bötticher. Stefan Milow — von Millenkowitz. Otto Mora — Oskar Mysing. Felix Tandem — Karl Spitteler. Johannes Renatus — Frhr. von Wagner. Charlotte Arand, Zoe von Rodenbach — Leopold von Sacher-Masoch. Paul de Lagarde — Bötticher.

Fünfte Generation. Hermann Costo — Hermann Conradi. Konrad Alberti — Sittenfeld. Maximilian Harden — Witkowski. Felix Dörmann — Biedermann. Otto Erich — Hartleben. G. Egestorff — Georg von Ompteda. Bodo Wildberg — Harry von Dickinson. Peter Gast (Freund und Herausgeber von Nietzsche) — Köselitz. Bjarne P. Holmsen — Arno Holz und Johannes Schlaf. Loris — H. von Hofmannsthal. Hans Land — Hugo Landsberger. A. K. T. Tielo — Kurt Mickoleit. Franz Held — Herzfeld. Peter Altenberg — Richard Engländer. Leo Feld — Hirschfeld. Alfred Kerr — Kempner. Friedrich Gundolf — Gundelfingen. Hermann Burte — Hermann Strübe. Felix Stillfried — Adolf Brandt. Rudolf Lothar — Spitzer. E. Karlweis — Karl Weiß. Kurt Aram — Hans Fischer. Georg Hermann — Georg H. Borchherdt. Gorch Fock — Johann Kienau. Georg Muschner — Georg Niedenführ. Sinclair — Hermann Hesse. Frhr v. Schlicht — Wolf Graf Baudissin. Dr.

Owlglas — Hans Erich Blaich. Klabund — Alfred Henschke. Gustav Meyrink — Meyer. Wilhelm Schmidt-Bonn — Willi Schmidt aus Bonn. Mynona — Salomon Friedländer. Felix Salten — Salzmann. Dietzenschmidt — Anton Schmidt. Konrad Falke — Karl Frey.

Weibliche Pseudonyme. Luise Mühlbach — Klara Müller, verheiratete Mundt. E. Marlitt — Eugenie John. E. Werner — Elisabet Bürstenbinder. W. Heimburg — Bertha Behrens. Betty Paoli — Elisabet Glück. Ada Christen — Christine von Breden. Carmen Sylva — Königin Elisabet von Rumänien. Ossip Schubin — Lola Kirschner. Ernst Rosmer — Elsa Bernstein. Leo Hildeck — Leonie Meyerhof. Emil Mariot — Emilie Mataja. Anselm Heine — Selma Heine. H. von Kahlenberg — Helene Mombart. Moritz von Reichenbach — Gräfin Bethusy Huc. Maria Stona — Marie Stonawski. Marie Madeleine — Baronin von Puttkamer. Maria Dolorosa — Maria Eichhorn-Fischer. Ilse Frapan — Ilse Levien. Klara Hofer — Klara Höffner. El Correi — Ella Thomaß.

Vergl. Emil Weller: Die maskierte Literatur der alten und neuen Sprachen 1862 und 67. M. Holzmann und Bohatta: Deutsches Pseudonymenlexikon 1906.

Auerbach

Wie Mosen, Halm und Geibel zeigen, fand ums Jahr 1840 die kühne Nachbildung des wirklichen Lebens in Lyrik und Drama weniger Anklang als der romantische Schimmer und der schöne Schein. Auch in der erzählenden Dichtungsart war man übersättigt von den Werken Pücklers, Spindlers, der Gräfin Hahn und Fanny Lewalds und verlangte nach einfachen und reinen Erzeugnissen der Poesie und des Gemütes; zugleich aber sehnten sich die Leute nach so viel Werken der überbildeten Stubenkunst endlich einmal nach ländlichen Werken, durch die ein frischer und volkstümlicher Zug wehte. Daß man nicht unmittelbar die Natürlichkeit wollte, daß man der Offenheit und Rücksichtslosigkeit noch ungewohnt war, zeigte Gotthelfs Schicksal, der 1836 mit dem Bauernspiegel auftrat, jedoch halb unverstanden blieb; stärker hatte schon Immermann mit dem Oberhofidyll 1838 gewirkt, doch man verlangte statt nach Vollbauern nach Theaterbauern mit sentimentaler Empfindung und nach einer Natur, die sich mit städtischer Bildung parfümiert hatte. Das erkannt zu haben, war Auerbachs und Stifters Verdienst. Auerbach schrieb Schwarzwälder Dorfgeschichten, Stifter malte zierliche kleine Genrebilder von Menschen, Tieren, Pflanzen und Steinen; demungeachtet waren dies die ersten erfolgreichen Versuche, in der Erzählung den politischen Tageskampf ganz zu vergessen und sich wieder Modelle für das poetische Schaffen aus der Wirklichkeit zu holen, aber immer vornehm und gefällig zu bleiben. Auch darin gingen Auerbach und Stifter ihrer Generation voran.

Entwicklung der Dorfgeschichte

Auerbach wird oft der Schöpfer der Dorfgeschichte genannt. Das war er in keinem Fall. Er hatte einen unmittelbaren Vorgänger in Josef Rank, dem Poeten des Böhmerwaldes (Geschichten aus dem Böhmerwald, darin: Das Hoferkätchen). Die in ländlichen Kreisen spielende Geschichte ist sehr alt. Das erste Beispiel dafür bietet Wernher der Gärtner mit dem Meier Helmbrecht (1250), der ältesten ländlichen Geschichte unserer Literatur. 1756 schrieb Salomon Geßner modische Idyllen, die der Maler Friedrich Müller in der Schafschur 1775 übertraf und zugleich verspottete; J. H. Voß dichtete teils aus Nachahmung der Antike (Theokrit), teils aus volkstümlich naturalistischer Neigung 1795 das Idyll Luise, Goethe schuf in Hermann und Dorothea das klassische

Werk dieser Gattung; Neuffer, Hölderlins Freund, folgte mit schwäbischen Dorfgeschichten, und der Schweizer Pestalozzi mit Lienhard und Gertrud. Hebel verfaßte 1803 die alemannischen Gedichte, Usteri schrieb De Vikari, Clauren fand viel Nachahmer mit der falsch sentimentalen Mimili 1816, Brentano veröffentlichte 1817 eine unserer besten ländlichen Geschichten vom braven Kasperl und vom schönen Annerl; es folgte Gotthelf 1837 mit dem ersten naturalistischen Roman, dem Bauernspiegel; in Immermanns satirischem Zeitroman Münchhausen 1839 war das köstliche Idyll aus Westfalen, Der Oberhof, enthalten. In demselben Jahr veröffentlichte Hermann Kurz verschiedene Erzählungen wie z. B. den Feudalbauern, 1854 folgte der Roman Der Sonnenwirt. Auch Mörikes Idylle vom Bodensee sei hier genannt. Josef Rank erschien 1843 mit den Böhmerwaldgeschichten, und nur wenig später, noch in demselben Jahr, trat Berthold Auerbach mit seinen Schwarzwälder Dorfgeschichten auf den Plan. Von späteren Dichtern auf dem Gebiet der ländlichen Poesie sei Melchior Meyr genannt (Geschichten aus dem Ries 1856); Otto Ludwig erreichte in der Erzählung Zwischen Himmel und Erde den Gipfel seiner Kunst überhaupt, Anzengruber schuf zwanzig Jahre später seine gedankenhaltigen Bauerndramen (Der Pfarrer von Kirchfeld, Die Kreuzelschreiber, Der Meineidbauer, Der Gewissenswurm u. a.). Ganghofer verfaßte ein sehr bekanntes Werk der besseren Unterhaltungslektüre Der Herrgottschnitzer von Ammergau, und endlich erneuerte Peter Rosegger noch einmal die alte Vorliebe für Dorfgeschichten mit seinen großen und kleinen Erzählungen aus der Steiermark, unter denen besonders drei hervorragen: Die Schriften des Waldschulmeisters, Der Gottsucher und Jakob der Letzte.

*

Berthold Auerbach war der Sohn eines armen jüdischen Acker- und Handelsmannes Baruch. Er wurde 1812 in Nordstetten im württembergischen Schwarzwaldkreis geboren. Zum Rabbiner bestimmt, studierte er jüdische Theologie. Später besuchte er die Universitäten Tübingen und Heidelberg, um Philosophie zu treiben. Unter schweren inneren Kämpfen gab Auerbach die Laufbahn eines Rabbiners auf. Als Schriftsteller hatte er anfangs schwer zu kämpfen. Erst die Schwarzwälder Dorfgeschichten machten seinen Namen bekannt. Den Aufenthaltsort wechselte Auerbach häufig. Von 1849 bis 1859 lebte er in Dresden, dann ließ er sich dauernd in Berlin nieder. 1882 starb Auerbach in Cannes. In seinem Heimatsort Nordstetten liegt er begraben.

Jüdische Romane (unbedeutend): Spinoza 1837, Dichter und Kaufmann 1840.
Schwarzwälder Dorfgeschichten 1843 und 1848. Am bekanntesten daraus: Der Tolpatsch. Ivo der Hairle. Der Lauterbacher. Sträflinge. — Geschichte des Diethelm von Buchenberg 1853. — Neue Dorfgeschichten: Barfüßele 1856. Josef im Schnee 1861. — Nach dreißig Jahren, neue Dorfgeschichten 1876.
Schatzkästlein des Gevattermannes (Geschichten und Anekdoten aus den Kalendern 1845 bis 1848).
Zeitromane (unbedeutend): Auf der Höhe 1865. Das Landhaus am Rhein 1868.
Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach 1882.
Übersetzung der Werke Spinozas.

Auerbach begann mit Romanen aus der Welt des Ghetto und nahm erst später, wesentlich durch Hebel beeinflußt, jene Wendung zum Volkstümlichen und Deutschen, die seinen Ruhm begründete. Als Auerbach die ersten Schwarzwälder Dorfgeschichten schrieb, hatte er den Schwarzwald schon längst vergessen; er hatte fast zwei Jahrzehnte rabbinische Wissenschaften getrieben, seine Bildung hatte ihn zu ganz anderen Lebensanschauungen geführt als er in seinen Dorfgeschichten darstellte. Dennoch waren seine ersten Schwarzwälder Dorfgeschichten (Tolpatsch,

Tonerle, Lauterbacher) für die literarische Entwicklung bedeutsam. So unmittelbar mit dem Volke lebte und webte Auerbach freilich nicht, wie Jeremias Gotthelf in Lützelflüh oder wie der Deutschböhme Josef Rank in seinem Waldviertel; Auerbach schöpfte vielmehr aus der Erinnerung an seine Kindheit, nicht aber aus einer stets erneuten Anschauung des Volkes. Auch Stammes- und Bildungsunterschiede waren hinderlich. Daher brachte es Auerbach nie dahin, wirklich echte Bauern und naturwahre ländliche Zustände zu schildern. Seine Gestalten waren frisiert, parfümiert, stilisiert. Dennoch war die Wirkung der ersten Dorfgeschichten Auerbachs sehr groß; J. Gotthelf kam, da er noch nicht durchgedrungen war, für jene Jahre noch nicht in Betracht. Aus dem Salon und seinem Getriebe sah man sich in einfach schlichte Verhältnisse versetzt, man fühlte wirkliche Gemütswärme statt der kalten Geistreichelei und dem höhnenden Witz bei Heine; man freute sich, schlicht empfindenden Menschen statt politisch und sozial aufgeregten Herren und Damen zu begegnen. Anders war schon der Eindruck der zweiten Reihe der Schwarzwälder Dorfgeschichten 1848 (Lucifer, Frau Professorin). Sie waren kunstvoller und abgerundeter, aber die Personen waren zu absichtsvoll gezeichnet und stark philosophisch angehaucht. Wohl die bekannteste Dorfgeschichte Auerbachs ist Frau Professorin.

Ein einfaches Dorfkind, die Wirtstochter Lorle, lernt einen Maler Reinhart kennen, heiratet ihn und zieht in die Stadt. Hier findet sie sich in den gesellschaftlichen Verhältnissen nicht zurecht, sie kehrt zur Mutter aufs Dorf zurück, aber auch Reinhart wird unglücklich. Diese Dorfgeschichte wurde zum Verdruß Auerbachs durch die Bühnenschriftstellerin Charlotte Birch-Pfeiffer in dem einst viel gegebenen Rührstück Dorf und Stadt dramatisiert.

In den folgenden Erzählungen erreichte Auerbach den Gipfel seiner Kunst, so in der Geschichte des Mordbrenners Diethelm von Buchenberg, die an Otto Ludwigs Erzählungen anklingt, einer der besten Novellen unserer Literatur, aber den Zusammenhang mit dem Volk und das Gefühl für dessen Denkart büßte Auerbach immer mehr ein; rasch entwickelte er sich zu einem ausgesprochen städtischen Dichter. Er nahm auch als solcher eine achtunggebietende Stellung ein, und bis an sein Lebensende erfreute sich der lebensfrohe gesellige Mann, der zahllose Freunde hatte, der größten Beliebtheit, aber seine literargeschichtliche Bedeutung trat doch allmählich zurück. Die späteren Dorfgeschichten Barfüßele, Josef im Schnee, Edelweiß waren von gesuchter Einfachheit und in Sprache und Motivierung gekünstelt. Auerbach fühlte selbst, daß er die Motive des Dorflebens, soweit sie im Bereich seiner Kunstbehandlung lagen, erschöpft hatte. So wendete er sich nun anderen Aufgaben zu. Auerbach ist ein Beispiel dafür, wie ein älterer und sehr namhafter Dichter sich von den Dichtern der jüngeren Generation beeinflussen und umbilden läßt. Das großstädtische Leben Berlins, wo sich Auerbach in den sechziger Jahren niederließ, die mannigfachen gesellschaftlichen und politischen Kämpfe der Zeit boten ihm neue Anregungen. Aber die unter dem Einflusse der vierten Generation geschriebenen großen Zeitromane Auerbachs, z. B. Auf der Höhe zeigen sein Unvermögen, der neuen Kunstrichtung Spielhagens und anderer zu folgen; er vermochte nicht, in einem weiten zeitgeschichtlichen Rahmen vielfach verschlungene Menschenschicksale darzustellen. Schließlich, am Ende seines Lebens, kehrte Auerbach noch einmal zu seiner alten Liebe, zu der Dorfgeschichte zurück und gab Fortsetzungen seiner ersten Schwarzwälder Dorfgeschichten, indem er die

Schicksale einzelner Personen, die darin vorkamen, weiter ausspann. Die Aufnahme war kühl.

Auerbach hat eine stark moralisierende und lehrhafte Art zu erzählen. Er ergötzte sich zwar an der Eigenart seiner Bauern, aber er konnte es nicht unterlassen, den Leser ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß ihm hier etwas von der städtischen Art Abweichendes vorgeführt werde. Überall streut Auerbach bis zum Übermaß eigene Betrachtungen ein. In den Erzählungen bildet Auerbach das Leben wohl nach, aber nur mit vorsichtiger Auswahl ihm geeignet erscheinender Momente, seine Bauern waren alle stark idealisiert. Gleichwohl öffnete Auerbach die Bahn für eine unpolitische, warmherzige, an die Wirklichkeit sich anlehnende Art des Erzählens. Kulturgeschichtlich ist Auerbach ebenfalls von großer Wichtigkeit. Er war der erste jüdische Dichter in Deutschland, der höchst ehrenwerter Weise zwar als Mensch Jude blieb, aber als Dichter erfolgreich im Süddeutschen aufzugehen strebte und mehr als irgend ein anderer jüdischer Dichter tatsächlich darin aufging. Diese kulturgeschichtliche Bedeutung Auerbachs zeigt ihn Heine sowohl wie Börne überlegen und wird wohl Auerbachs literarischen Ruhm in der deutschen Geistesgeschichte überdauern.

Stifter

Auch Stifter wollte von dem politischen Tageskampf in der Dichtung nichts wissen, auch ihm war die Poesie ohne Feierlichkeit und Würde undenkbar, darin glich er Geibel, Halm und Auerbach; aber er war insofern ein neues und pfadfindendes Talent für die Erzählungskunst, als er das Nebensächliche, Kleine, Zuständliche in der Natur und im Menschenleben sorgfältig beobachtete und mit höchster Feinheit beschrieb. Gerade in den vierziger Jahren, als der politische Sturm und Drang in Deutschland seine Höhe erreicht hatte, erschienen jene zarten duftigen leidenschaftsscheuen „Studien" Stifters, in denen er aus dem Lärm des Tages in die Waldstille flüchtete. Je mehr sich die Literatur des vorhergehenden Geschlechts dem Tagesgetriebe zuwendete, desto heftiger eiferte er gegen die „Schandliteratur, die die Schönheitsgöttin schändet", gegen Revolutionspoesie, Tendenzroman und Parteidichtung, bis zu der Behauptung sich versteigend, daß Leidenschaft verächtlich sei. Ruhesüchtig waren seine Werke, und sein Stil, obschon fein, farbenreich und von großer Klarheit, war süß und weich.

Adalbert Stifter wurde 1805 in dem Städtchen Oberplan in einer Welt von Bergen und Wäldern, nahe dem einsamen Plöckensteinsee im Böhmerwald geboren. Als Junge hütete er das Vieh auf dem Feld. „Sein Vater war Leinweber, später Flachshändler, ein ungemein lesebedürftiger Mann, seine Mutter eine stille sanfte Frau, ein unergründlicher See von Liebe." Einen großen Einfluß auf ihn übte seine Großmutter Frau Ursula Kary aus Glöckelberg aus, eine lebendige Chronik und Dichtung. Der katholische Gottesdienst, die Lektüre von naturgeschichtlichen und Unterhaltungsschriften, die Gebirgsnatur des Böhmerwaldes weckten seinen poetischen Sinn. Ein Gewitter, das er beschrieb, war der erste Gegenstand seiner Schilderungen. Im zwölften Lebensjahr verlor der Knabe seinen Vater. Die Mutter blieb mit fünf Kindern zurück. Der Großvater mütterlicherseits brachte den Knaben auf das Benediktinerstift Kremsmünster in Oberöstreich. Die milden, verständnisreichen Lehrer förderten seine Bildung. „Viele heimliche Gedichte verfaßte er damals, wenn er abends allein auf irgend einer Höhe unter Obstbäumen saß und der unendliche zarte Rosenschimmer über die Berge floß. Im Osten grüßte der Ötscher, über den hohen Priel der Traunstein, im Sonnenuntergang das Höllengebirge, vom Norden her aber das verblassende blaue Band des Böhmer-

waldes" (Kosch). Auch die Gemäldesammlung des Stiftes, der Zeichenunterricht gaben dem Jüngling eine lang nachwirkende Anregung. 1826 kam Stifter auf die Universität Wien. Mit zwei anderen Kameraden hauste er da zusammen in fröhlichster Freiheit. Im Leben und Haushalt dreier Wiener Studenten hat er das Treiben treulich geschildert. Den Unterhalt bestritt er durch Privatstunden. Er studierte das Recht, hörte aber vornehmlich Naturwissenschaften und Mathematik. In Wirklichkeit hielt er sich zum Maler berufen. Unermüdlich zeichnete er Studien zu Wolken und Felsen. Zum Examen' kam er nicht; die schriftliche Prüfung hatte er bestanden, zur mündlichen kam er nur aus Ängstlichkeit nicht. Er war der ewige Schulamtskandidat. In seiner Heimat, die er in den Ferien besuchte, ergriff ihn die Liebe zu Fanny Greipl in Friedberg. An sie schrieb er Briefe voll Schwärmerei. Aber die Geliebte ward ihm nicht zuteil; er heiratete fast zum Trotz eine schöne Modistin ohne Vermögen und Bildung, die er in Wien kennen gelernt hatte. Unpraktisch, ohne Tatkraft, schwankend, erteilte Stifter nach wie vor Privatstunden in vornehmen Häusern. Weibliche Neugier entwandte ihm ein Manuskript, und so erschien 1840 seine erste Erzählung Der Kondor. Es folgten andere Erzählungen, die in den Studien gesammelt sind und die seinen Namen berühmt machten. Er nahm es sehr ernst mit seinen dichterischen Arbeiten, legte in ihnen eine „mit strengem Ernst bewahrte menschliche Würde" nieder und maß ihnen mehr sittliche als poetische Vorzüge bei. Die Revolution von 1848 stieß Stifter, den Mann des Maßes, der gesänftigten, edlen, ruhigen Gesittung, auf das tiefste ab. Seine Ruhe und Heiterkeit war dahin; er ward damals menschenscheu; sein überzartes Gemüt glaubte nur durch „Bildung" die fürchterliche Welt wieder aufrichten zu können. Es drängte ihn, für diesen Zweck zu arbeiten. Er ward 1850 Schulrat in Linz. In der Folgezeit entstanden die Erzählungen Bunte Steine. Sein Leben war nicht glücklich. Er war an eine gute, doch ziemlich gemütsarme, überdies kinderlose Frau gefesselt. „Er bändigte sein eigenes Herz. Allmählich vertrocknete er. Seine Fantasie erlosch." Er lebte als Einsiedler, Krankheiten und Amtsverdruß suchten ihn heim; mit pedantischer Genauigkeit hatte er seine Tätigkeit eingeteilt; dreizehn Jahre hindurch führte er Tabellen über seine Malereien, er verzeichnete täglich, wieviele Stunden und Minuten er an einem Bilde gemalt habe. Der Goethesche Altersstil ward für ihn als Schriftsteller vorbildlich, das Stück Philister in ihm trat immer deutlicher zutage. 1863 nahm er den Abschied. Seine Gattin ward ihm, je älter, desto teurer. Seine Krankheit trieb ihn zur Raserei. In einem unbewachten Augenblick suchte er sich selbst vom Leben zu befreien. Anfang des Jahres 1868 starb der unglückliche Dulder. „Eine unübersehbare Schar von Kindern begleitete den Sarg zum Linzer Friedhof. Dichte Schneeflocken wirbelten vom Himmel nieder und verklärten mit ihrem leuchtenden Schimmer die stille Landschaft. Wie kein anderer hatte Stifter die Natur gefeiert; nun war er für immer zu ihr zurückgekehrt."

Studien, gesammelt 1844 bis 1850, dreizehn kleine Erzählungen enthaltend. Die besten darin sind: Das Heidedorf, 1840 geschrieben. Aus der Mappe meines Urgroßvaters 1841 (später unter Schädigung des künstlerischen Eindrucks stark erweitert), Der Hochwald 1842, Die Narrenburg 1843, Abdias 1843, Der Waldsteig 1845.
Erzählungen, gesammelt 1869, darin: Der Waldgänger 1847, Procopus 1848.
Bunte Steine 1853, darin: Der Bergkristall 1846, Kalkstein 1848.
Der Nachsommer 1857, ein Roman.
Briefe 1869 und 1906.

Stifter ging von Jean Paul, Tieck und Amadeus Hoffmann aus. Nach 1830 hatte er zuerst Jean Pauls Schriften kennen gelernt. Ihnen gab er sich für einige Zeit mit aller Sehnsucht hin. „Hätt' ich nur um Gotteswillen einige Jean Paule da." Von ihm übernahm er die Weichheit der Empfindung, die liebevolle Versenkung in die Natur, zumal in das Kleinleben, die Breite der Darstellung, die Vorliebe für das Gemütsleben von Jünglingen und Jungfrauen. Gegen Goethes „schlechten" Werther, gegen seine leidenschaftlichen Werke wendete er sich, ebenso gegen Schiller, dessen Wallenstein er vom bürgerlichen Sittenbegriff aus mißbilligte. Wie den „flitternden" Schiller tadelte er Halm, Eichendorff, Gustav Freytag und Hebbel. Dieser hatte Stifters Zorn mit folgendem Epigramm gereizt:

Schautet Ihr tief in die Herzen, wie könntet Ihr schwärmen für Käfer?
Säht Ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär' Euch ein Strauß?
Aber das mußte so sein: damit Ihr das Kleine vortrefflich
Liefertet, hat die Natur klug Euch das Große entrückt.

Auch der Hebbelsche Aufsatz: Das Komma im Frack (1858) wendet sich gegen die Stiftersche Kleinkunst: „Das Komma zieht den Frack an und lächelt stolz und selbstgefällig auf den Satz herab, dem es doch allein seine Existenz verdankt." Stifter dagegen schalt Hebbel einen sittlich verkröpften und widernatürlichen Poeten; Hebbels Stücke nannte er windige Mühlsteine. Nach 1850 sank die Linie der Entwicklung des Dichters sehr schnell. Selbst die Gefühle, die ihm stets am besten gelangen, die Liebe zur Heimat, die Entsagung, die Himmelssehnsucht, stockten in seinem Inneren. Abdias ist eine Neuformung der Legende vom ewigen Juden. Seine letzten Werke sind lehrhaft. Stifter selbst mußte noch das Nachlassen seines Ruhms erleben.

Stifter ist in erster Linie Naturschilderer. Allerdings kam es ihm immer nur auf schöne Beschreibung, auf schöne Naturschilderung an; für das Unschöne und Allgewöhnliche, also für das, was eigentlich im Leben überwiegt, besaß er keinen Blick und keinen Ausdruck. Wohl aber versenkte er sich mit größter Hingabe in die Natur. Er ist der Dichter des Böhmerwaldes. Er weiß den Bergsee in allen Beleuchtungen zu schildern, — am Abend, wenn die Berge drohende dunkle Flecke auf den See legen, das Schifflein aber am Fuß des fernen Felsens wie eine schwarze Fliege steht, — am Mittag, wenn die Sonnenstrahlen ein Fest in Gold- und Silbergeschmeide halten, — in der Mondnacht mit dem zauberhaften Dämmern und Glitzern auf See und Felswänden. Er weiß die weite Heide zu schildern bis zu dem feinen Ring, in dem sich Himmel und Erde küssen, den Wald im Gebirge, wo Waldwoge hinter Waldwoge steht, bis eine die letzte ist, die Steinwand am See, an der die Wärme zitternd niedersinkt, die Herbstnebel, die wie Spinnweben durch die Täler ziehen, den Schneefall im Walde, wie ihn die Novelle Bergkristall erschütternd malt, den Schneebruch, wie er in der Mappe meines Urgroßvaters beschrieben ist. Das alles bis ins kleinste zu schauen und mit stiller Sorgfalt zu beschreiben, war Stifters Verdienst.

Und dies ist nicht gering. Unzählige Menschen haben sich vor ihm am Wald und an den Blumen erfreut, aber was an einem ganz gewöhnlichen Wald Schönes ist, an einem Holzschlag z. B., der ja gar nichts Besonderes ist, das hat Stifter für die Poesie entdeckt und bis auf den Duft des Harzes und der Nadeln zu schildern gewußt. Wer mit Stifterschen Augen die Welt sehen und mit Stifterschem Herzen durch die Welt gehen lernt, bedarf nicht viel, um glücklich, froh und zufrieden zu sein.

Man hatte ihm vorgeworfen, daß er nur das Kleine und Alltägliche bilde und für das Große und Allgemeine keinen Blick habe. Er fand dafür eine sinnige Verteidigung:

„Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß; das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja, ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen. Die Kraft, welche die Milch der armen Frau im Töpfchen emporschwellen und über-

gehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge emportreibt und auf den Flächen der Berge hinabgleiten läßt. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich."

Menschen bildete Stifter nicht mit der gleichen Meisterschaft wie die landschaftliche Umgebung. In der Darstellung von Handlungen, in der Führung des Gesprächs ist er oft schwerfällig, altfränkisch, sentimental und ohne überzeugende Kraft; die Menschen waren für ihn eigentlich nur Verkörperungen derjenigen Naturstimmung, auf die es ihm gerade ankam. Im Grunde waren alle seine Menschen nur anders benannte Spiegelbilder des Dichters selbst. An Stifter knüpften an: Storm, Raabe, Pichler, von Späteren Saar, Marie von Ebner und Rosegger, der von Stifter bekennt: „Ich nahm die Werke dieses Poeten in mein Blut auf und sah die Natur im Stifterschen Geiste." Auch Friedrich Nietzsche zählte zu Stifters Bewunderern; besonders Nachsommer war ein Liebling Nietzsches.

Emanuel Geibel

Die künstlerische Art, wie Geibel 1840 auftrat, das Leben freudig bejahend, kennzeichnete ihn als den ersten vollreifen Dichter der Frühzeit einer neuen Generation. Ein großer Dichter war er nicht, sondern ein hochgebildeter Profiteur, ein Künstler, der Eindrücke von überallher empfing und benutzte. „Seine Gedichte sind fleißveredelte Erzeugnisse eines beharrlichen Künstlers." Wenn er trotzdem auch ein führendes Talent gewesen ist, so verdankte er dies Bestrebungen, die in einer anderen Zeit durchaus nicht als bahnbrechend anzusehen wären, nämlich der ruhigen Schönheit seiner Verse, der frauenhaften Milde und dem selbstbewußten Priestertum in seiner Dichtung, während noch rings Politik und Tendenz mit falschem oder echtem Geistreichtun die begabtesten Dichter der älteren Generation im Banne hielt. Deutlicher als andere kennzeichnet das ein Wort, das er nach der Rückkehr aus Griechenland (1840) schrieb: „Die zur Vernunft gekommene Welt braucht keine Lieder, ich kann sie nicht entbehren; sie sind für mich der Himmel, die Luft des Lebens, mein Lenz im Herbst und im Winter; ohne sie würde mir der Mai, würde mir selbst die Liebe wertlos sein; lieber sterben als ohne sie leben."

Jugend und Wanderjahre. Geibels Vater, ein reformierter Pastor aus Hessen, war ein Mann von großer Beredsamkeit und dichterischem Talent; die Mutter stammte aus einer französischen Emigrantenfamilie. Emanuel Geibel wurde 1815 in Lübeck geboren. Auf dem Katharineum waren die späteren Historiker Curtius und Wattenbach seine Schulkameraden. Die Liebe zu Cäcilie Wattenbach war von großem Einfluß auf Emanuels Jugendgedichte. In Bonn 1835 studierte der junge Dichter klassische Philologie. Eine Reihe von literarisch bedeutenden Leuten konnte er hier in der Nähe betrachten, so Arndt. Wilhelm Schlegel und Johanna Schopenhauer.

Ein Jahr später 1836 geht er nach Berlin. Eigentümlicherweise gefiel sich Geibel in Berlin besser als in Bonn. Hier war er einsam gewesen; in Berlin ließ ihn der Umgang mit bedeutenden Menschen die Schönheit der Natur vergessen. Chamisso, Eichendorff, Gaudy, Bettina von Arnim, Franz Kugler, die Historiker Ranke und Niebuhr, der Theologe Neander, der Komponist Lachner traten mit ihm in Berührung. Chamisso gab ihm den väterlichen Rat: „Ein junger Mensch, namentlich wenn er Poet ist, kann sich nicht genug in der Welt umsehen. Wer darstellen will, muß vor allem reichen Stoff sammeln; sonst wird er den Jungdeutschen gleich werden, die nichts gesehen und nichts gelernt haben und deshalb ewig ihre eigene Erbärmlichkeit uns vorführen; wenn ich jung wäre, ich ginge nach Griechenland."

Rascher als er dachte, ging dieser Wunsch in Erfüllung. Als sein Freund Ernst Curtius im Jahr 1838 eine Erzieherstelle in Athen angetreten hatte, folgte ihm Geibel nach, wurde Erzieher im Hause des Fürsten Katakazi, der Gesandter in Athen war, und verbrachte gemeinsam mit Curtius eine glückliche Zeit auf Paros und Naxos während einer Inselreise im Ägäischen Meere. Von der Akropolis schrieb er nach Hause: „Ich war wie berauscht, als ich dort oben stand auf den sonnenwarmen Marmorfliesen und nun durch die Zwischenräume der Säulen hinausblickte auf die Stadt unter uns, auf das Land mit seinen reizenden Berglinien, in denen die Formen dieser edlen Bauwerke vorgebildet erscheinen, und auf das hellblau spiegelklare Meer mit seinen Inseln."

Nach einem Jahr kehrte Geibel nach Lübeck zurück (1840), sammelte seine Gedichte und gab sie heraus. Seine Enttäuschung war schmerzlich, als sie in der politischen Aufregung dieses Jahres (Friedrich Wilhelms des Vierten Thronbesteigung) zunächst unbemerkt vorübergingen. Ein Amt anzunehmen, sich zu binden, schien ihm unmöglich. Die Beziehungen zu Cäcilie Wattenbach lockerten sich. Geibel verbrachte ein glückliches Jahr auf der Escheburg bei Kassel, dem Schlosse des Freiherrn v. d. Malsburg. Hier war Geibel mit Übersetzungen der spanischen Volkslieder und Romanzen beschäftigt. In den folgenden zwei Jahren begann Geibels Ruhm zu wachsen, besonders nachdem F. Kugler für die Gedichte eingetreten war. Werke dieser Zeit: Klassische Studien 1840 (Übersetzungen griechischer Gedichte mit Ernst Curtius); Gedichte 1840; Zeitstimmen 1841; Volkslieder und Romanzen der Spanier 1843.

1842 verlieh ihm Friedrich Wilhelm der Vierte durch Vermittlung von Rumohr und Radowitz eine Pension von 300 Talern. Mit Freiligrath, der ebenfalls eine solche Pension erhalten hatte, lebte Geibel in St. Goar am Rhein, war dann in Weinsberg bei Kerner, verbrachte einen Winter in Stuttgart und setzte dieses ungebundene Wanderleben, das er durch häufigen Aufenthalt in seiner Heimat unterbrach, bis 1852 fort. Zu Freunden wie Curtius, Freiligrath, Graf Strachwitz, Fürst Carolath, Franz Kugler, Heyse, Mendelssohn und vielen anderen hatte er Beziehungen gewonnen. Der dichterische Ertrag dieser Zeit sind die Junislieder 1848 und ein für Felix Mendelssohn verfaßter Operntext Lorelei 1846, den später Max Bruch komponierte.

Münchner Zeit. Im Jahr 1852 wurde Geibel unerwartet durch König Max dem Namen nach als Professor für Literatur und Metrik nach München berufen. An äußeren Auszeichnungen fehlte es ihm nicht (persönlicher Adel, Maximiliansorden). Geibel verheiratete sich mit Ada Trummer, die in vielen seiner Lieder wiederkehrt. Im Sommer lebte Geibel in Lübeck und war nur im Winter in München. Geibel war der bedeutendste Dichter unter den nach München Berufenen und der Mittelpunkt der Symposien des Königs. Auch in der Versammlung der Krokodile entschied er unbedingt. Im Jahr 1855 starb Ada. Geibel fühlte sich nach dem frühen Tod seines Weibes in München nicht mehr glücklich; wie die anderen Berufenen litt auch er unter den Anfeindungen der Einheimischen; außerdem konnte er das Münchner Klima nicht vertragen. So sehnte er sich weg. In dieser späteren Münchener Zeit, in der er sehr zurückgezogen lebte, beschäftigte sich Geibel viel mit der spanischen und französischen Lyrik sowie mit seinen dramatischen Plänen. Es entstanden in diesem Zeitabschnitt: Spanisches Liederbuch 1852, das Lustspiel Meister Andrea 1855, Neue Gedichte 1856, die Tragödie Brunhild 1858, Fünf Bücher französischer Lyrik 1862, Gedichte und Gedenkblätter 1864 und das Drama Sophonisbe 1868.

Lübecker Zeit. Als König Max 1864 starb, stellten sich zu dessen Sohne, König Ludwig dem Zweiten, keine näheren Beziehungen ein. Geibel, der deutsche Kaiserherold, hatte die Entwicklung der deutschen Einheit bis zur Gründung des norddeutschen Bundes verfolgt, und als König Wilhelm 1868 Geibels Vaterstadt Lübeck besuchte, begrüßte ihn der Dichter mit einem Lied, das den Wunsch enthielt: „Daß noch dereinst Dein Aug' es sieht, wie übers Reich ununterbrochen vom Fels zum Meer Dein Adler zieht." Diese Worte, eine Vorherrschaft Preußens von der See bis zu den Alpen andeutend, wurden in München als eine Beleidigung für die Selbständigkeit Bayerns aufgefaßt. Geibels bayrische Pension wurde gesperrt, Geibel verzichtete sofort gänzlich darauf und kehrte in seine Vaterstadt Lübeck zurück. Der König Ludwig, der von den Münchner Dichtern, den „Verserittern Maximilians", nicht viel hielt, sondern für Richard Wagners Musikdrama schwärmte, ließ ihn ruhig ziehen. König Wilhelm entschädigte Geibel mit einem Ehrensold von 1000 Talern. Fortan blieb Geibel in der Heimat: „Nun kehrt zurück die Taube, der langen Irrfahrt satt. Sei mir gegrüßt, mein Lübeck,

geliebte Vaterstadt." 1869 erhielt Geibel für Sophonisbe den Schillerpreis, 1870 durchlebte er mit Begeisterung den Krieg, der ihm die Erfüllung seiner politischen Hoffnungen brachte. Zu Beginn des Krieges sprach Geibel das Wort: „Wir träumen nicht von r a s c h e m Sieg, von l e i c h t e n Ruhmeszügen; ein Weltgericht ist dieser Krieg und stark der Geist der Lügen." Geibels letzte Jahre waren noch stiller als die früheren Lübecker Jahre, sein Siechtum schloß ihn von der Welt ab. Er alterte früh, sammelte seine Werke und starb 1884. Wie einen Fürsten trug die freie und Hansestadt Lübeck ihren Dichter zu Grabe. Aus der Lübecker Zeit stammen: Heroldsrufe 1871, Spätherbstblätter 1877.

G e d i c h t e 1840. Darin: Zigeunerleben; Rothenburg; Der Zigeunerbube in Norden; Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen aus; Es rauscht das rote Laub zu meinen Füßen; Sie redeten ihr zu: er liebt Dich nicht; Der schnellste Reiter ist der Tod; Türmerlied; Wenn sich zwei Herzen scheiden; Wo still ein Herz in Liebe glüht, o rühret, rühret nicht daran; Von des Kaisers Bart; Sanssouci.
Z e i t s t i m m e n 1841. Darin: Und dräut der Winter noch so sehr; An Georg Herwegh; Gesicht im Walde; An den König von Preußen.
Z w ö l f S o n e t t e für Schleswig-Holstein 1846.
J u n i u s l i e d e r 1848. Darin: Neue Liebe; Gebet; Heimkehr; Die Nacht ist lau, die Schwäne kreisen; Protestlieder für Schleswig-Holstein; Der Troubadour; Des Deutschritters Ave; Der reiche Mann von Köln. — König Sigurds Brautfahrt, eine kleine Dichtung im Stil des Nibelungenepos.
N e u e G e d i c h t e (1856). Darin: Der Mythus vom Dampf; Gudruns Klage; Volkers Nachtgesang; Der Tod des Tiberius; Der Bildhauer des Hadrian; Tagebuchblätter an Ada.
G e d i c h t e u n d G e d e n k b l ä t t e r (1864). Darin: Omar; Bothwell; Die Lachswehr.
H e r o l d s r u f e 1871. Darin: Wann, o wann; Das Lied von Düppel; An König Wilhelm; Kriegslied (Empor mein Volk, das Schwert zur Hand); Deutsche Siege; Am 3. September (Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm); Der Ulan; An Deutschland (Nun wirf hinweg den Witwenschleier).
S p ä t h e r b s t b l ä t t e r 1877. Darin: Lieder aus alter und neuer Zeit.
T r a g ö d i e n: Brunhild (1857); Sophonisbe (1868).
L u s t s p i e l e: Meister Andrea (1855); Echtes Gold wird klar im Feuer (1882).
Ü b e r s e t z u n g e n: Klassisches Liederbuch (mit E. Curtius); Spanisches Liederbuch (mit Heyse); Fünf Bücher französischer Lyrik (mit Leuthold); Romanzen der Spanier und Portugiesen (mit Schack).
J u g e n d b r i e f e E m a n u e l G e i b e l s 1835 bis 1840 aus Bonn, Berlin und Griechenland, an die Mutter in Lübeck gerichtet.

Die Naturalisten und Impressionisten von 1886 und 1890, die gegen Geibel, Heyse und Scheffel kämpften, aber weder Keller noch Hebbel noch Otto Ludwig kannten, haben das Bild von Geibel verzerrt, ihn als taubenäugigen Emanuel, als Formvirtuosen und Trivialdichter hingestellt. So war er nicht, und es ist nur gerecht, Geibels Wesen in einem anderen Lichte zu zeigen.

Die ersten Gedichte Geibels sind die berühmtesten geworden, haben aber die Anerkennung seiner späteren, bedeutenderen Gedichte vielfach gehindert und ihrem Verfasser den Namen eines Dichters für Backfische eingetragen. Im ganzen ist dieses Urteil ungerecht und töricht. Die ersten Gedichte waren die schwächsten, die er geschrieben hat; geschichtlich genommen, haben sie jedoch die große Bedeutung, daß sie alles zusammenfassen, was seit einem Menschenalter an lyrischen Dichtungen Beifall errungen hatte. So finden wir Anklänge an Eichendorff, Uhland, Platen, Lenau, Heine, Freiligrath, Rückert und Anastasius Grün. Die so verschiedenen Einflüsse wurden allein von der ebenmäßigen Form und dem warmen Gefühl zusammengehalten. Der Charakter der ersten Gedichte ist im allgemeinen melancholisch; auf das wirkliche Leben wird kein Bezug genommen, Kraft und Eigenart fehlen. Schönheit um jeden Preis, auch um den der Wahrheit, ist sein Ziel. Geibel trat aber auch der unheiligen Spötterei Heines

entgegen und traf mit seinen stillen, sanften Liedern den Geschmack des Durchschnitts der jüngeren Generation ganz genau.

In der Wanderzeit entstanden die Juniuslieder 1848, so genannt, im Gegensatz zu den im Mai des Lebens entstandenen ersten Gedichten. Die Juniuslieder sind stilvoller und selbständiger. Sie zeigen eine schöne edle Beredsamkeit, einen lieblichen Wohllaut; aber erst in den Neuen Gedichten 1856 entfaltete sich Geibel zu wirklicher Bedeutung. Nun endlich ist das Tändelnde, das Spielen mit kleinen Blumen und kleinen Gefühlen abgetan. Wahres Gefühl spricht sich in dem schönen Liederkreis an Frau Ada aus. Persönliche Lebensschicksale haben den Dichter gereift, und er hat sich durch sie zu neuem Frieden durchgerungen. Bemerkenswert für des Dichters aufsteigende Kraft ist auch die Anzahl episch-lyrischer Gedichte mit sinnbildlicher Bedeutung, die das Schönste sind, was Geibel überhaupt hervorgebracht hat, wie Der Tod des Tiberius (ein bedeutsames Bild des sinkenden Römertums und des frischen Germanentums), Der Bildhauer des Hadrian (Schmerz eines Künstlers, als Epigone geboren zu sein), ferner: Omar, Der Mythus vom Dampf; auch Sanssouci von den älteren Gedichten ist hierher zu rechnen. Unter diesen Gedichten verrät der Bildhauer des Hadrian mehr von dem Innern des Dichters als alle anderen. „Sieh her, noch braun sind diese Haare — Und nicht das Alter schuf mich blaß — Doch gäb' ich alle meine Jahre — Für einen Tag des Phidias." Der Schmerz, ein Epigone zu sein, liegt wohl zu tiefst in Geibels Gemüt. Doch war er viel zu rüstig, zu kraftvoll und selbstbewußt, um deshalb zu trauern. Er tröstet sich in mannhafter Weise: „Laß dich nicht irren von Kritikastern — Und wie du bist, so gib dich ganz — Trägst du nicht Rosen, so trägst du Astern — Sie finden wohl auch ihre Stell' im Kranz." Von geringerer Bedeutung als die Neuen Gedichte sind die Gedichte und Gedenkblätter, Spätherbstblätter und Nachgelassenen Gedichte.

Geibel besaß ein feines Gefühl für die Form; seine Verse und Reime sind fast überall einwandfrei. In dieser Hinsicht knüpft er wieder an Platen an, dessen Dichtungen unter den vielen Prosawerken, den Romanen und Dramen der Jahre 1830 bis 1840 fast vergessen waren. Geibel hat zwar keine neue metrische Kunstbehandlung geschaffen wie Heine, aber er hat das Verdienst, daß fast alle späteren Lyriker von ihm formschöne Verse streng nach der Regel bauen lernten. So ist Geibel im Technischen unbedingt der wichtigste Pfadfinder seiner Generation gewesen. Wie groß Geibels Beliebtheit war, geht daraus hervor, daß Geibelsche Lieder 3679 mal komponiert worden sind, um 1000 mehr als Goethesche.

Was den poetischen Gehalt seiner Gedichte betrifft, so ist Geibel selten rein lyrisch, sondern in den meisten Liedern reflektierend oder rednerisch. Er war kein Dichter der unmittelbaren Anschauung, sondern der Erinnerung und Betrachtung. Mit Platenscher Klarheit und einem gewissen romantischen Schimmer paart sich bei Geibel eine elegante Form. Überall fühlt man den sicheren Kunstgeschmack, den vornehm denkenden Geist, den ernsten und reinen Charakter, der allmählich zu einer schönen Abklärung seiner selbst gelangte. Mit peinlichster Sorgfalt ist jede Unebenheit geglättet, bis alles zart, neu und edel klingt. Man findet bei Geibel nie etwas Unmittelbares und persönlich Leidenschaftliches, aber auch niemals einen falschen Glanz, eine lose Form, einen unfertigen Inhalt. Denn

wie ein zweiter Felix Mendelssohn in der Poesie wählte er sorglich den Wohlklang, war stets sinnig in den Gedanken und würdig in seinen Zielen. Gänzlich fremd stand Geibel der Philosophie und der Geschichte gegenüber, auch eine umfassende Weltanschauung besaß er nicht. Christliche Frömmigkeit war dem Dichter eigen, aber nicht im Sinn der kirchlichen Rechtgläubigkeit. Seine edle Hilfsbereitschaft, die jüngeren Dichtern die Wege zu weisen nie müde ward, haben Heyse, Grosse, Jensen, Hopfen und Dahn erfahren.

Auf einem Gebiet erlangte Geibel bleibende Bedeutung, auf dem der politischen Lyrik. Hier hatte der Dichter etwas vom Seher an sich. Von 1840 bis 1871 hat er die Schicksale des deutschen Volkes begleitet und ist der treue, liedgewaltige Herold der deutschen Einheit geworden. Seine Heroldrufe sind bald klagend, bald mahnend, bald zornig. In diesen Gedichten ist alles zusammengefaßt, was in der Politik an Schmerz und Sehnsucht Deutschland drei Jahrzehnte bewegt hat. Er hat den Schwur wie ein Mann gehalten: „Sei deutsch, bis du dereinst dem Heimatboden mit deinem Staub die letzte Schuld bezahlt." Im Gegensatz zu Herwegh, Hoffmann, Prutz, aber auch zu Gottfried Keller gehörte Geibel niemals einer politischen Partei an: „Eh' sie diente, der Volkspartein — Zwietracht weiterzutragen — Lieber wollt' ich am nächsten Stein — Diese Harfe zerschlagen." Die deutsche Einheit, die Sehnsucht nach der Kaiserkrone, die Kämpfe um Schleswig-Holstein, die Befreiung Deutschlands aus tiefer Schmach, der Schmerz um den Bruderkrieg 1866 erfüllte viele Jahre die Seele dieses Dichters, der endlich auch des Reiches Krone neu erstehen sah. Als Kaiserherold wird Geibel in der Geschichte der deutschen politischen Dichtung nie vergessen werden.

Daß die lyrische Dichtung, auch die patriotische, ein Menschenleben nicht auszufüllen vermag, dies Lyrikerschicksal erlebte auch Geibel. Bei der Sehnsucht nach größeren Kompositionen warf er den Blick auf das Drama. Hatte doch selbst Uhland sich lange mit Entwürfen zu Dramen getragen und zwei dieser Entwürfe vollendet. Nun war Geibels dramatisches Talent zwar größer als das Uhlands, aber ein lebensfähiges großes Drama ist auch ihm nicht geglückt. Höchst sorgfältig war alles Technische gearbeitet. Geibels Vorliebe für die Geschlossenheit der Handlung ging soweit, daß er das französische Trauerspiel Racines bewunderte. Am stärksten wirkte von ihm das Trauerspiel Brunhild, wo ihm die Sage am kräftigsten vorgearbeitet hatte. Eigentlich theatralische Fantasie besaß Geibel nicht. „Wie ihm jedes novellistische Talent fehlte, so stand er auch der Aufgabe des Dramatikers, äußere Umstände zum Hebel innerer Vorgänge zu machen, unbehilflich und unlustig gegenüber." Ein Muster von technischer Regelmäßigkeit ist sein Drama Sophonisbe. Die tragische Heldin des Stücks ist jene edle Karthagerin des dritten punischen Krieges, die den Feind ihres Vaterlands liebt und an diesem Zwiespalt zugrunde geht.

Das Beste, was Geibel als Dramatiker geschaffen hat, ist sein Verslustspiel Meister Andrea 1855. Von Shakespeares Lustspielen (Viel Lärm um nichts, Was Ihr wollt) schreibt sich die anmutige liebenswürdige Romantik Geibels in diesem florentinischen Künstlerlustspiel her. Dem dicken Bildschnitzer Meister Andrea, einem plumpen verdrießlichen Gesellen, der nur den Wein und die Arbeit liebt, wird in seiner Vergeßlichkeit etwas anscheinend Unmögliches eingeredet: er sei nicht er selbst, sondern ein anderer, er sei Matteo der Musiker. Während man anfangs glaubt, daß daraus nur ein plumper Scherz erwachsen könne, entwickeln sich

ganz langsam die seelischen Fäden, die mit entzückender Schelmerei eine überraschende Lösung finden. Meister Andrea ist, was nur Vereinzelten bekannt ist, eins der ganz wenigen deutschen Lustspiele von bleibendem Wert.

Im allgemeinen drang Geibel in der Kunstbehandlung auf gleichmäßige Schönheit, Ruhe, Tendenzlosigkeit und Lauterkeit, sowie auf die Vereinigung von Klarheit und Romantik. In der Lyrik brachte Geibel nach der überwiegend verslosen Dichtung der zweiten Generation den reinen, flüssigen Vers zu Ehren, schuf eine elegante verfeinerte Dichtersprache, erwärmte das Gemüt mit edlem Ernst und lehrte gefallen, ohne Leidenschaftliches und Tiefes zu berühren. Je älter er wurde, desto mehr trat der priesterliche Zug seines Wesens hervor. Es war ihm, sagte er, beim Dichten oft so feierlich zumute, als stehe ein Engel hinter ihm. Aber man darf sich Geibel als Persönlichkeit keineswegs als weichlich oder sentimental vorstellen; eher hatte er in seiner äußern Erscheinung etwas Haudegenmäßiges und Landsknechtartiges; seine maßlose Heftigkeit war in den Jahren seiner Kraft gefürchtet; sein Wesen war frisch und derb, wenn auch stets von hohem Selbstbewußtsein erfüllt.

Der Bahnbrecher der realistischen Richtung

Jeremias Gotthelf

Albert Bitzius (Jeremias Gotthelf) läßt sich am ehesten mit Peter Hebel vergleichen, aber aus dem gutmütigen Idylliker ist ein streitbarer, sozial empfindender Naturalist von hoher Charakterisierungskunst geworden. Gotthelfs Gabe der Beobachtung, seine Kenntnis des Volkes und der Landschaft, seine Entschlossenheit, alles darzustellen und zwar ganz wahr darzustellen, machen ihn zu einer großen literarischen Persönlichkeit, die zu ihrer Zeit zwar wenig anerkannt wurde, aber in geschichtlicher Hinsicht nicht bloß Vorläufer und Führer einer einzelnen Gruppe, sondern Bahnbrecher der gesamten späteren realistischen Romanschriftsteller ist. Bei ihm bemerken wir am frühesten die Abwesenheit alles „Heldenhaften" auch bei den Hauptpersonen; in seinen Werken treten nur Durchschnittsmenschen auf, die aber, wie man weiß, schwerer zu schildern sind als fremdartig hohe Helden; auch die Ereignisse spielen sich unter alltäglichen Verhältnissen ohne romanhafte Voraussetzungen ab. In dieser Schlichtheit und Echtheit steht Gotthelf neben dem ihm teilweise verwandten Otto Ludwig einzig in seiner Generation da.

Albert Bitzius wurde 1797 in Murten im Kanton Bern geboren. Er war der Sohn eines bernischen Geistlichen. Die Großartigkeit des Hochgebirges wirkte freilich nur von ferne herüber; aber das Landstädtchen, freundlich am Murtener See gelegen, war noch von einem Kranz von Stadtmauern mit Schießscharten, Wehrgängen und Tortürmen umgeben; im Innern drängten sich hochgieblige Häuser dicht aneinander; zu Bitzius' Jugendzeit stand auch noch das alte Murtener Beinhaus, in dem die Knochen der Krieger Karls des Kühnen aufgehäuft waren, die in der Schlacht bei Murten 1476 den Tod gefunden hatten. So umgaben große Erinnerungen aus der Schweizer Geschichte den Knaben. Von Murten wurde der Vater in die Pfarrstelle zu Utzenstorf berufen. Es war eine große und wohlhabende Bauerngemeinde. „Ein Schweizer Bauernhaus mit dem Gegensatz zwischen dem Großbauern und dem armen Tagelöhner oder Tauner, mit der Abstufung vom selbstbewußten „Meisterknecht" bis hinab zum geringen Kuhhirtlein, war damals noch eine kleine Welt, ein Reich für sich." Der Knabe

aus dem Pfarrhaus lernte das Getriebe eines großen Hofes wie den spärlichen Haushalt der Tagelöhner kennen; im aufregenden Spiel, dem „Hornussen", das er in Uli dem Knecht so lebendig schildert, maßen Dorf- und Talschaften ihre Kräfte miteinander. Unverbogen, unverzärtelt wuchs der Knabe heran. Auf der Literarschule und der Akademie in Bern wurde er unterrichtet, wählte das Studium der Theologie und wurde 1820 zum Geistlichen ordiniert. Nun erweiterte er nach der Sitte junger Schweizer Bürgerssöhne seine Bildung noch auf einer deutschen Universität, und zwar in Göttingen 1821. Seine Schilderung einer Fußwanderung nach Holstein und Mecklenburg zeigt seine scharfe Beobachtungsgabe für alles Praktische; sie enthüllt auch die Ehrenhaftigkeit, das Rechtsgefühl und die schlichte Wahrheitsliebe seines Wesens. Heimgekehrt, ward Bitzius zunächst Vikar bei seinem Vater in Utzenstorf, dann in Herzogenbuchsee und endlich im eigentlichen Emmental, in dem großen Dorfe Lützelflüh. Durch seine Hausbesuche als Seelsorger gewann er die genaueste Kenntnis des Volkslebens, wie sie vor ihm nur Hebel besessen hatte. „Wenn er zwei- oder dreimal in einem Hause war, so hatte er die ganze Hausordnung los bis in den Kuchigenterli (Küchenschrank) und die sämtlichen Familienverhältnisse bis in den hintersten Winkel." 1832 ward Bitzius zum Pfarrer in Lützelflüh ernannt. Das große, stattliche Dorf liegt fünf Stunden von Bern entfernt. „Mit sonnigen Augen, den Fuß spülend in der Emme Wellen, sieht Lützelflüh hinauf an die mächtigen Berge, woher die Emme kommt, sieht frei und froh über gesegnetes Land weg hinüber nach dem schwesterlichen Rüderswyl, wo ein dunkler Berg frühen Schatten wirft." So Bitzius selbst. Er kam in eine des geistlichen Zaums entwöhnte Gemeinde, warf sich mit frischer Kraft auf das Armen- und Schulwesen, wurde auch in die Kantonspolitik hineingerissen, und empfand den freudigen Drang, zu handeln, zu wirken, zu bessern. Mit den Politikern machte er schlimme Erfahrungen.

Hier ist der Ort, sein schriftstellerisches Werden zu erklären. „Ich sah mich, sagte er selbst, von allen Seiten gelähmt, niedergehalten, konnte nirgends ein freies Tun sprudeln lassen, konnte mich nicht einmal ordentlich ausreiten. Hätte ich alle zwei Tage einen Ritt tun können, ich hätte nie geschrieben. Begreife nun, daß ein wildes Leben in mir wogte, von dem niemand Ahnung hatte . . . Dieses Leben mußte sich entweder aufzehren oder losbrechen auf irgend eine Weise. Es tat es in der Schrift. Und daß es nun ein förmlich Losbrechen einer lang verhaltenen Kraft, ich möchte sagen, der Ausbruch eines Bergsees ist, das bedenkt man natürlich nicht. Ein solcher See bricht in wilden Fluten los, bis er sich Bahn gebrochen, und führt Dreck und Steine mit in wildem Grund. Dann läutert er sich und kann ein schönes Wässerchen werden. So ist mein Schreiben auch gewesen ein Bahnbrechen, ein wildes Umsichschlagen nach allen Seiten hin, woher der Druck gekommen, um freien Platz zu erhalten." Als Schriftsteller nannte er sich Jeremias Gotthelf. An andrer Stelle sagt er: „Es ist merkwürdig, daß die Welt, und nicht Ehrgeiz oder Fleiß mich zum Schriftsteller gemacht. Sie drückte solange auf mich, bis sie Bücher mir aus dem Kopfe drückte, um sie ihr an die Köpfe zu werfen. Und da ich etwas grob werfe, so will sie das nicht leiden; das kann ihr natürlich auch niemand übelnehmen." An diese Entwicklung muß man sich erinnern, wenn man das Schaffen Gotthelfs recht verstehen will. Er fühlte sich in erster Linie gar nicht als Künstler, Schriftsteller oder Poet, sondern er war mit Seele und Leib Volkserzieher und Tatenmensch.

Über zwanzig Jahre waltete er an der Seite einer würdigen Gattin in Lützelflüh seines Amtes, vielfach in die Schweizer Politik verstrickt. Spät war er zum schriftstellerischen Schaffen gekommen; ungern hatte er früher gelesen, noch unlieber die Feder geführt, allmählich ward ihm das Schreiben ein Bedürfnis. Er schrieb leicht und viel. Die Kenntnis des Volkslebens, über die er gebot, war unvergleichlich; bis in die letzte Falte des Herzens kannte er seine Emmentaler Bauern, so sehr, daß er fast gefürchtet war. Sie sähe es nicht gern, sagte eine angesehene Bäuerin, wenn der Pfarrer von Lützelflüh herüberkommt nach Goldbach. Nichts entgehe seinen scharfen Augen, und auf alles achte er, und man müsse immer mit Schrecken denken, daß man bald in einem Buche oder gar im Kalender sich wiederfinden werde. So zwei Jahre, sagte Gotthelf, behalte ich alles, was ich während dieser Zeit gesehen, gehört oder gelesen habe. Gotthelf kam aus seiner Berner Welt nicht mehr heraus. Im Jahr 1854 starb er in Lützelflüh.

Werke der ersten Periode. Der Bauernspiegel oder Die Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf 1837. Leiden und Freuden eines Schulmeisters 1838. Kleinere Schriften: Die Wassersnot im Emmental 1838; Fünf Mädchen 1838; Dursli, der Branntweinsäufer 1839.

Werke der reifen Zeit: Uli der Knecht 1841. Geld und Geist 1843. Uli der Pächter 1849. Kleinere Erzählungen: Elsi, die seltsame Magd. Die schwarze Spinne. Kurt von Koppigen. Der Besenbinder von Rychiswyl. Das Erdbeermareili. Der Sonntag des Großvaters.

Werke der späteren Zeit: Die Käserei in der Vehfreude 1850. Zeitgeist und Bernergeist 1852.

Ausgegangen ist Gotthelf von den älteren Schweizer Volksschriftstellern, von Johann Kaspar Hirzel, dem Verfasser des Philosophischen Bauern, von Pestalozzi (Lienhard und Gertrud) und von Ulrich Hegner (Salys Revolutionstage). Literarische Beweggründe haben ihn, wie wir gesehen, überhaupt nicht zum Dichter gemacht. „Die technische Fähigkeit, die Auswüchse erkennt und das Ganze glättet, habe ich durchaus nicht . . . Es fehlte mir an gutem Willen nicht. Aber man muß barmherzig mit mir sein, ich bin gleich in Bücher hineingeplumpst . . . ich lebte außer allem literarischen Verkehr, und keine Hand zog mich auf und nach. Was ich habe, ist daher nur Natur, und wenn etwas auch künstlerisch gelingt, so ist es Instinkt." Anklagen, richten, bessern, reformieren im Kreis des Berner Kantons: das war es, was Gotthelf wollte. So führt er in der Erzählung Fünf Mädchen die Branntweinpest vor, in den Leiden und Freuden eines Schulmeisters die Schäden der Schule; in der Armennot trifft er das Kindererziehwesen, in Anne Bäbi Jowäger das Kurpfuschertum, in dem Geltstag das Wirtshausleben, in anderen Werken die Prozeßwut, das Winkeladvokatentum, das politische Geschäftlimachen und das Auswuchern der Grundbesitzer. Es lag in Gotthelf ein starker sozialer Zug. Er ist darin einer der bahnweisenden Schriftsteller gewesen, der seiner Generation an sozialem Verständnis weit voraus war. Schon 1839 schrieb er: „Ich werde wohl nicht nötig haben, lange zu beweisen, daß die Armut gefährlich geworden sei, daß die Verhältnisse der sogenannten Proletarier zu den Besitzenden oder der Nichtshabenden zu den Habenden so gespannt seien, daß sie einen Bruch drohen, der ganz Europa mit Blut und Brand bedecken würde." „Im Grunde dachte man bei politischen Revolutionen oder Reformationen nicht an die Armen, man gebrauchte sie bloß im Falle der Not; man betrachtete sie von allen Parteien fast wie die wilden Tiere, die man füttert, um sie auf die Gegner loslassen zu können . . . und wenn sie gebraucht waren, schloß man sie wieder in den Zwinger; ihr Zustand verbesserte sich nicht."

Gotthelfs erstes Werk war Der Bauernspiegel oder Die Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf, von ihm selbst beschrieben. Es ist, wie bemerkt sei, keine Selbstbiographie des Dichters, sondern die Erzählung von einem armen, verwaisten Bauernburschen, der unter dem Elend der Armut lange zu leiden hat und endlich als Lehrer und Berater der Armen und Unterdrückten in Rede und Schrift seinen Lebenszweck findet. Den Anstoß zu dieser Volksschrift hatte die politische Tätigkeit Gotthelfs gegeben, der rege für den Aufschwung seines Kantons eingetreten war, dabei aber viele Anfeindungen erfahren hatte. Im Bauernspiegel liegen wie im Keim alle anderen Werke Gotthelfs vorgebildet. In den Leiden und Freuden eines Schulmeisters konnte man noch deutlich das Überwiegen der politischen und sozialen Absicht erkennen, Schäden des Lehrerstandes darzustellen; in den Einzel-

heiten aber zeigte sich eine Treue und Wahrheit der Lebensschilderung, wie sie vordem noch niemals bei uns erreicht worden war.

Poetisch höher stehen Gotthelfs Werke aus seiner reifen Zeit, namentlich Uli der Knecht und Uli der Pachter. Es sind weder Novellen noch Romane, sondern psychologische Charaktergemälde, Sitten- und Zeitbilder. Der Schauplatz ist das Emmental.

Dargestellt wird das Emporkommen eines eltern- und mittellosen Knechtes durch persönliche Tüchtigkeit und Arbeit zum Pachter und endlich zum Besitzer eines Bauernhofes. Uli ist zuerst ein leichtsinniger, rauflustiger Bursche. Im ganzen Leben, meint er, könne er nie etwas rechtes werden. Der ehrenfeste Bodenbauer Johannes, sein Meister, hält ihm deshalb eine „Kapitelte." Uli geht in sich. Er läßt das Trinken und Raufen. Bei dem Vetter des Bodenbauers, dem Glunggenbauer Joggeli, wird er Meisterknecht. Der Hof ist verlottert. Uli schafft Ordnung. Die verzogene, reiche Bauerntochter vom Glunggenhof verliebt sich in ihn. Er erkennt aber rechtzeitig ihre Herzlosigkeit und heiratet Vreneli, Joggelis arme Verwandte. Die Liebesgeschichte Ulis und Vrenelis ist köstlich erzählt. Uli pachtet zunächst den Glunggenhof. Er will schnell reich werden, wird geizig und führt Prozesse. Aber Vreneli, sein braves Weib, lenkt alles Mißgeschick zum Besten und macht ihn zum rechten Mann. Uli wird endlich Eigentümer des Glunggenhofes, dessen alter Besitzer zum Bettler heruntergekommen ist.

Das dritte bedeutende Werk der reifen Zeit ist der Roman Geld und Geist oder Die Versöhnung, eine merkwürdig wirklichkeitsgetreue Schilderung der Lebens- und Ehekonflikte im Bauernleben, worin Jeremias Gotthelf ebenfalls allen andern die Ehefrage behandelnden Romanen der Zeit weit voraus eilte. Ein wahrer Schatz von frischer, starker, lebensvoller Poesie ist in den kleinen Erzählungen enthalten. Gotthelfs spätere Werke, namentlich Zeitgeist und Bernergeist, sind überwiegend politischen Charakters.

Gotthelf ist, sagt Keller, ohne alle Ausnahme das größte epische Talent, das seit langer Zeit und vielleicht für lange Zeit gelebt hat. In der Tat ist Gotthelf auch Keller an geschichtlicher Bedeutsamkeit überlegen, denn Gotthelf ist eine Erscheinung, die ganz und gar in die Zukunft deutet; Gotthelf ist der erste entschlossene Naturalist aus ureigenster Kraft, das erste starke Glied einer ganz neuen Entwicklungskette, während Keller als Künstler mehr einen hohen Ruhepunkt in der Entwicklung bedeutet. Freilich, ebenso sehr wie Gotthelf an Wirklichkeitstreue, Kühnheit und Naivität dem Züricher Meister überlegen ist, ebenso sehr ist Keller dem Pfarrer von Lützelflüh an eigentlicher Kunstbehandlung, an Sorgsamkeit der Durchbildung und rein poetischer Wirkung überlegen. Gotthelf ist in erster Linie Schilderer des Volkes; das Volk ist sein Studium, sein Lebenswerk, seine Muse, sein Publikum, sein Alles. Seine Gestalten sind Naturwesen, die um ihn her aufwachsen wie das üppige Grün auf den blühenden Fluren des Emmentals. Mag man sich dieser Naturfülle und Urwüchsigkeit freuen, eins läßt sich dabei nicht verkennen: daß unter dieser künstlerischen Sorglosigkeit und erzieherischen Volksarbeit vielfach Komposition und Kunstwert empfindlich zurückstehen. Der scharfblickende Menschenkenner verdirbt sich häufig selber die treffendste Charakteristik; der homerische Schilderer von Haus, Familie, Natur und Zeit stört sich die schönste Wirkung durch Tendenzstellen, in denen er, ganz verschieden von dem strengen Künstler Otto Ludwig, der so etwas nie gebilligt hätte, bernische Politik, bernische Volks- und Landwirtschaft, bernische Schul- und Kirchenangelegenheiten, besonders häufig auch Unsitten und Gebrechen seiner Emmentaler Bauern zum Gegenstand von

heftigen Klagen und Vermahnungen macht. Dennoch bleibt, wie Bartels betont, der Eindruck der Naivität das Hauptkennzeichen der Gotthelfschen Poesie. Es ist bei ihm echt, wenn er sagt: Ich nahm das Herz in beide Hände und schmiß es aufs Papier. „Es gibt eine inwohnende Nötigung, die zur Treue zwingt, welche die Wahrheit niederlegt in ein Buch, daß um der Wahrheit willen das Buch lebe, wenn der Verfasser nicht mehr ist."

Die Kunstform der Werke leidet unter mancherlei Mängeln; Gotthelf führte einzelnes zu breit, anderes zu oberflächlich aus — er begann seine Bücher ohne festen Plan — keine Gesamtkomposition, sondern bloß Zustände und Gestalten standen vor ihm, diese aber in höchster Vollkommenheit und Klarheit. Seine Poesie hatte ihre Wurzel im „Kantönli", aber immer wieder erhebt sie sich aus ihrer landschaftlichen und zeitlichen Beschränkung zu rein menschlicher Gültigkeit. Man ist bei Gotthelf stets in freier Natur. Nichts Erlogenes und Ergrübeltes haftet ihm an, er besitzt eine überzeugende Wahrhaftigkeit als Mensch und Poet, ein tiefes Gemüt, die sicherste und kühnste Kenntnis des menschlichen Herzens. Bei der Durchbildung der einfachsten Motive zeigt er große Beobachtungs- und Schilderungsgabe. Doch gilt das eben Gesagte keineswegs von allen Werken Gotthelfs, sondern nur von den besten. Später wurde er geschraubt und pathetisch.

Gotthelfs Hauptwerke sind zwar nicht im Dialekt geschrieben, aber stark mit Ausdrücken der Emmentaler Mundart durchsetzt. Man hat diese in Bearbeitungen zu entfernen gesucht, nicht zum Vorteil des Ganzen. Nur mit Uli dem Knecht wurde Gotthelf in Norddeutschland etwa nach 1850 bekannt. Unbestreitbar ist, daß Berthold Auerbachs polierte, selbstgefällige, gewaltsam naive Dorfgeschichten dem Zeitgeschmack mehr entgegenkamen; Gotthelfs geschichtliche Stellung aber wird dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt: er war Deutschlands erster Naturalist und Deutschlands erster sozialer Romanschriftsteller.

Die älteren führenden Talente

Gottfried Keller

Als den bedeutendsten romantischen Realisten können wir Keller bezeichnen. Ihm lag die Romantik im Blute; er hatte eine Vorliebe für das Seltsame, Sonderbare, Wunderliche. Keller hat in seiner Jugend starke Einflüsse von Jean Paul, von Tieck, Brentano und Amadeus Hoffmann erfahren. Aber Keller erkannte auch, daß seine Generation mit der Romantik allein nicht mehr auskam. So gelang ihm die Darstellung des Wesentlichen kraft seines Wirklichkeitssinnes, so strebte er nach einer Verschmelzung von Romantik und Realismus. Zu dieser Doppelnatur kam das heimatliche Volkstum, das starke frische naturfreudige Schweizertum. Keller war durchaus Schweizer, aber er blieb doch auch gleichzeitig Deutscher. Er verwahrte sich entschieden dagegen, einzig in das Schweizerische eingepferdht zu werden: „Bei allem Patriotismus verstehe ich hierin keinen Spaß. Jeder hat sich an das große Sprachgebiet zu halten, dem er angehört." In Deutschland hat Keller immer sein „zweites Heimatland" verehrt. Bewundernd, fast mit einem Gefühl des künstlerischen Neides, blickte der durchaus auf Kultur-

boden stehende Heyse zu dem Schweizer Dichter auf, der vor ihm die Ursprünglichkeit der Sprache voraus hatte und als sprachgewaltiger großer Dichter zugleich im Mutterboden eines Urdialektes wurzelte.

Deutsch-Schweizer Dichtung

Die Deutsch-Schweizer Dichtung, neben der deutschöstreichischen der bedeutendste Seitentrieb, den die deutsche Literatur überhaupt getrieben hat, zeigt seit Beginn der nationalen Dichtung „die Freude am Wirklichen" als stärksten Wesenszug. Zur Zeit des Minnesanges (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) sind der derb realistische, derb sinnliche Steinmar und der wirklichkeitsfrohe Schilderer hoffnungsloser Liebe Johannes Hadlaub (den Keller in den Züricher Novellen behandelt hat) zu nennen, im 18. Jahrhundert Albrecht von Haller, der in seinem feierlich stilisierten Schilderungsgedicht Die Alpen (1729) auch die Tagesarbeit, die Viehwirtschaft und die Käsebereitung der Alpenbewohner beschrieben hat, während Geßners Idyllen (1756) wiederum eine Erneuerung der unwahren Schäferdichtung der Spätrenaissance versuchen. Pestalozzi gibt sodann in Lienhard und Gertrud 1781 einen Bauernroman, dessen Schilderung von edlen Menschen zwar ziemlich idealistisch verschwommen ist, dessen Darstellung von Elend und Verdorbenheit, von Verwahrlosten, Verlassenen, Verlumpten und Verlotterten aber von großer Charakterisierungskraft des Wirklichen zeugt. Durch Pestalozzi wurde Ulrich Hegner zu dem Roman Salys Revolutionstage 1814 angeregt. Saly, der Held der Geschichte, ist Holzhacker; der realistische Ton der Elendsschilderungen Pestalozzis wird etwas gedämpft. Johann Martin Usteri (gestorben 1827) schrieb die ländliche und die städtische Idylle: De Vikari und De Herr Heiri in Züricher Mundart. Der im Vorstehenden schon behandelte Gotthelf gelangt mit seinen Lebensschilderungen der Berner Bauern (Bauernspiegel 1837, Uli der Knecht 1841) auf die Höhe der dieser Generation möglichen Schilderung der Wirklichkeit. Der großartige, aber unfertige und vielfach im Volkserzieherischen steckengebliebene Realismus Gotthelfs wird von Gottfried Keller zur Klarheit und künstlerischen Schönheit geführt. Neben ihm treten fast gleichzeitig drei große Schweizer Künstler hervor, die dieselbe Verbindung von Fantasie und freudiger Wirklichkeitsbeobachtung zeigen: der Baseler Kunsthistoriker Jakob Burckhardt, der die Renaissancekultur zum erstenmal greifbar dargestellt hat, Konrad Ferdinand Meyer, dessen am Romanischen entwickelte Formkunst am höchsten steht, und der große Schweizer Maler Arnold Böcklin, der den Fantasiegestalten des Mythus Lebenswirklichkeit zu geben verstand.

Auf Kellers Schultern stehen wieder jüngere Schweizer Dichter, vor allem Karl Spitteler, Viktor Widmann, J. C. Heer, Jakob Schaffner und Walter Siegfried. Von reichsdeutschen Dichtern stehen im Banne Gottfried Kellers, seiner Wirklichkeitsfreude und seiner Fantasiekunst vornehmlich die Erzähler Hermann Hesse, Ricarda Huch, Thomas Mann und Wilhelm Schäfer. Auf Keller, Ludwig, Hebbel und Wagner, den vier Säulen der dritten Generation, ruht um die Mitte des Jahrhunderts das ganze Gebäude unserer neueren deutschen Dichtung, aber von dem „Schweizer Goethe", von dem „Shakespeare der Novelle", von dem „größten Schöpfergeist seit Goethe", von Keller als dem höchsten Gipfel der deutschen Poesie im 19. Jahrhundert kann nicht die Rede sein.

Kindheit und Jugend. Gottfried Keller wurde 1819 in der alten, von Mauern, Türmen und Schanzen umgebenen, auch geistig von patrizischen Standesvorurteilen umschanzten Stadt Zürich im Haus zum goldenen Winkel geboren. Väterlicherseits stammte die Familie aus Bauernblut. Kellers Großvater war Küfer aus dem Dorf Glattfelden bei Zürich; der Vater, der Drechslermeister Rudolf Keller, war ein weitgereister trefflicher Mann, der 1816 von der Wanderschaft nach Zürich zurückgekommen war und durch seinen grünen Frack und seine schriftdeutsche Aussprache in Zürich Aufsehen erregte. Selbständig denkend und für das Neue eingenommen, trat der Vater politisch für die Sache der republika-

nischen Freiheit ein. Die Mutter Elisabet Scheuchzer stammte aus einer Arztfamilie in Glattfelden. Sie war von praktischer Nüchternheit, eine wahre, allem Scheinwesen abholde, aber herbe Natur, die dem Sohn während seiner langen ergebnislosen Irrfahrten mit beispielloser Mutterliebe zugetan blieb. Die Schwester Regula (die Keller in Pankraz dem Schmoller als Esther geschildert hat) wuchs neben Gottfried heran. Die Darstellung, die der Dichter im Grünen Heinrich von der Kindheit seines Helden gibt, ist ganz aus eigener Erfahrung geschöpft und fast in jedem Zuge lebensgeschichtlich wahr. Schon im vierten Jahr verlor Gottfried seinen Vater. Von dem frühen Tod seines Vaters und von der mangelnden Schulbildung schrieb Keller den „Bruch" in seinem Leben her. Sorge und Not wurden bald tägliche Gäste des Hauses. Die Mutter besaß jetzt das Haus zur Sichel, ein hochgiebliges Gebäude mit einem rinnenden Brunnen im Hof und weitem Ausblick auf See und Alpen von den Fenstern im Giebel. Von unten bis oben war das Haus an zahlreiche Parteien vermietet. Bei den Trödlern, Handwerkern und seltsamen Menschenkindern sah und hörte der Knabe viel Merkwürdiges, namentlich lernte er hier unmittelbar Märchen, Volkssagen und Gespenstergeschichten kennen. Keller ist im Gegensatz zu Geibel, Heyse, Storm und Otto Ludwig durchaus im Gedankenkreis des arbeitenden Volkes aufgewachsen.

Als Sohn eines Landbewohners durfte der junge Keller nach damaligem Züricher Recht das Gymnasium nicht besuchen. Wegen Verhöhnung eines Lehrers wurde er mit 15 Jahren ungerechterweise auch von der Industrieschule weggeschickt und mußte sich nun selbst notdürftig weiterbilden. Seine ganze Bildungsmöglichkeit war gestört. Er hat sich noch sehr viel später mit Ingrimm darüber ausgesprochen: „Ein Kind von der allgemeinen Erziehung ausschließen, heißt nichts anderes, als seine innere Entwicklung, sein geistiges Leben köpfen." Der Knabe, der viel mit sich und seinem Innern beschäftigt war, zeigte sich von trotziger Unabhängigkeit, war aber im Grunde empfindsamen Gemüts. Bis die Berufswahl entschieden, lebte er bei den Verwandten in Glattfelden bei Zürich, wo er Natur und Landleben, die Volksbräuche, die Volksfeste in Freiheit genoß. Dem Plan, Landschaftsmaler zu werden, stellten sich, ganz abgesehen von der wahrscheinlichen Brotlosigkeit dieser Kunst, manche Schwierigkeiten entgegen.

Malerisches Talent, oft bis zu einer Stärke, daß es dem dichterischen Talent eine Zeitlang überlegen schien, finden wir, wie nebenbei bemerkt sei, bei zahlreichen älteren und jüngeren Poeten: Geßner, Goethe, Maler Müller, Kopisch, Usteri, Scheffel, Graf Pocci, Keller, Kugler, Reuter, Stifter, Heyse, Raabe, Wilhelm Busch, Julius Grosse, Fitger, Joh. Schlaf, H. Mann, Karl Spitteler, Max Dauthendey, Hermann Hesse und Reinhard Göring.

Kellers erster Mallehrer stellte rein fabrikmäßig Schweizerlandschaften her, der zweite war zwar ein Künstler, aber geistig gestört. So vergingen kostbare Jugendjahre. Eine regellose Lektüre machte Keller mit der Literatur vertraut. Dazu kam ein Briefwechsel mit Freunden. Als er zwanzig Jahre geworden und noch immer keine Möglichkeit sah, weiterzukommen, trieb es ihn mit Macht aus der Heimat fort. Ein Gultbrief aus dem Erbe der Mutter sollte ihm die kärglichen Mittel gewähren

Die Münchner Jahre. Von Mai 1840 bis November 1842 war Keller auf der Münchner Kunstakademie. Leider fand er auch hier keinen rechten Führer. Die romantische Ideenmalerei, die Cornelius geschaffen, war nicht nach Kellers Geschmack; zu den kleinbürgerlichen Meistern Münchens, zu denen Keller eigentlich gepaßt hätte (Spitzweg, Bürgel, Stange, Morgenstern) kam er nicht in Beziehung. Hilflos tastend machte er malerische Versuche in großen dramatischen Kartons und im Landschaftlichen. Seine anfängliche Siegesgewißheit schwand; in rohem Studentenleben verstrich die Zeit; die Schulden häuften sich, die arme Mutter in Zürich mußte helfen, aber das, was sie zu schicken vermochte, genügte nicht. Seine ganze Künstlerhabe wanderte zum Trödler: Aquarelle, ungeheure Kartons, von denen kein Strich vor der Natur entstanden war, endlich auch seine Flöte. Um das Notwendigste zu verdienen, mußte Keller in der letzten Münchner Zeit blauweiße Fahnenstangen anmalen. Enttäuscht kehrte er 1842 zur sehnsüchtig harrenden Mutter nach Zürich zurück.

Zweiter Züricher Aufenthalt 1842 bis 1848. Fast zehn Jahre hat Keller der bildenden Kunst geopfert. Nach der Rückkehr aus München hat er kein inneres Feuer mehr für die Malerei. Nur scheinbar stehen in seiner kleinen Arbeitskammer noch die Kartons. Die Laufbahn des Malers ist zu Ende; die des Dichters beginnt. Novellistische Ver-

suche hatte er schon 1836 gemacht, die den Einfluß Tiecks zeigten. Dann war eine mehrjährige Pause in seiner Schriftstellerei eingetreten. Jetzt bewegte er sich in Zürich im Verkehr mit dem verbannten Dichter der Burschenschaft Ludwig Follen, mit Georg Herwegh, Arnold Ruge, Ferdinand Freiligrath. Der erste schriftstellerische Plan, den Keller mit Bewußtsein faßte, war der, „einen lyrisch-elegischen Roman zu schreiben über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerlaufbahn, mit heiteren Episoden, aber einem zypressendunklem Schluß". Bald aber riß ihn der Strom der politischen Lyrik mit sich fort. Keller hat 1842 als Dreiundzwanzigjähriger mit politischen Gedichten seine Laufbahn begonnen. Das Jesuitenlied war sein erstes gedrucktes Gedicht. Das Pathos der Parteileidenschaft, die durch die Sonderbundskämpfe der Schweiz erregt worden war, klingt aus den Gedichten wieder. „Die Zeit ergreift mich mit eisernen Armen. Es tobt und gärt in mir wie in einem Vulkan. Ich werfe mich dem Kampf für völlige Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes in die Arme." Die Ideen kamen haufenweise in ihm „hergerollt". Es war nicht anders möglich, als die Malerei nun endgültig in den Hintergrund zu stellen. 1846 erschienen Kellers erste Gedichte. Seine äußere Lage blieb auch in den sechs Züricher Jahren unklar und bedrängt. Er stand erneut in Gefahr, sich zu vergeuden und zu verlieren. Da bot ihm zum Heil die liberale Regierung von Zürich ein Reisestipendium von 800 Franks an, um seine Ausbildung im Ausland zu vollenden. Dies Jahrgeld hat die sonst so karge Republik Zürich schließlich auf 3½ Jahre ausgedehnt.

D e r i n n e r e U m s c h w u n g i n H e i d e l b e r g 1848 bis 1850. Keller dachte bloß ein Jahr wegzubleiben. Statt dessen vergingen sieben Jahre, ehe er heimkehrte. Als er Zürich 1848 verließ, dachte er daran, D r a m a t i k e r zu werden. Diesem Gedanken war sein ganzes Streben für die nächsten Jahre untergeordnet. In Heidelberg will er aus diesem Grunde hauptsächlich Geschichte bei Hettner studieren, doch werden ihm bald Naturwissenschaft (bei Henle) und Philosophie (bei Feuerbach) wichtiger. In Kellers Weltanschauung bringt Feuerbach (siehe S. 272) einen völligen Umschwung hervor, der allerdings in Zürich schon vorbereitet worden war. Feuerbach durfte seine berühmte Vorlesung über das Wesen der Religion nicht an der Universität, sondern nur auf besondere Einladung der Studentenschaft im Rathaussaal abhalten. Keller wehrte sich anfangs gegen Feuerbachs Atheismus, aber endlich fielen in ihm die Ideale Gott und Unsterblichkeit. Eine sittliche Umänderung spürte er dadurch nicht: „Als ich Gott und Unsterblichkeit entsagte, glaubte ich zuerst, ich würde ein besserer und strengerer Mensch werden; ich bin aber weder besser noch schlechter geworden, sondern ganz, im Guten wie im Schlimmen, der alte geblieben." Ja, er stellte es immer als möglich hin, daß seine philosophische Innenwelt sich doch eines schönen Tages wieder ein Reichsoberhaupt wählen könne. Das Wichtigste war bei Feuerbachs Einfluß auf Keller die völlige Wendung zum Diesseitsglauben; Feuerbach machte erst aus dem Romantiker Keller den Wirklichkeitsmenschen, den Realisten Keller. Ein Herzenserlebnis mit Johanna Kapp, die Keller hoffnungslos liebte, war das zweite wichtige Ereignis der Heidelberger Zeit.

D i e B e r l i n e r J a h r e 1850 bis 1855, die kümmerlichste Zeit in seinem Leben, in der er oft am Verhungern war, nennt Keller selbst seine Bußzeit, seine Verbannung, seine pennsylvanische Zellenhaft. Dennoch sind diese fünf Jahre seine wichtigste Entwicklungszeit und seine reichste Schaffenszeit überhaupt. Es erschienen in Berlin die Neuen Gedichte. Der Jugendroman Der grüne Heinrich wird vollendet; Die Leute von Seldwyla, Der Apotheker von Chamounix, ja sogar schon ein Teil der Sinngedichtnovellen und der Legenden werden begonnen. Die dramatischen Pläne, die Keller nach Berlin, in die Nähe eines großen Theaters führten, bleiben dagegen unvollendet.

Anfangs lebte Keller in völliger Zurückgezogenheit. Das laute, für den Fremden unangenehme Wesen der Berliner, ihre belletristische Betriebsamkeit widerstanden dem herben verschlossenen Alemannen. Allmählich kam er in Verkehr mit Varnhagen, dem Verleger Franz Duncker, mit Ernst Scherenberg und anderen Berliner Dichtern. Im Dunckerschen Haus faßte er eine unwiderstehliche, aber unerwiderte Liebe zu der Schwester der Hausfrau, der Rheinländerin Betty Tendering. In Wirtshausleben und nächtlichem Randalieren tobte sich seine hoffnungslose Liebe aus. Zugleich geriet er in tiefe Schulden, so daß er selbst den brieflichen Verkehr nicht mehr fortsetzte. Der Mutter in Zürich verhehlte er seine Lage so

lange wie möglich; einmal schrieb er ihr fast zwei Jahre nicht. Endlich mußten sich Freunde in Zürich vereinigen, um ihn von seinen Schulden zu befreien. Er wollte nicht nach Hause, ehe seine Arbeiten, insbesondere seine dramatischen Werke erschienen waren und ehe er „einen guten Namen aus der jämmerlichen Staubwolke heraussalvieren" konnte. Die Hoffnung scheiterte, und so kehrte er endlich in die Heimat zurück, wo die Mutter inzwischen das Haus zur Sichel verkauft hatte und in eine kleinere Wohnung gezogen war.

Zweite Rückkehr nach Zürich und Staatsschreiberzeit. Keller war, als er 1855 nach Hause zurückkehrte, bereits ein Sechsunddreißigjähriger. Er war ein Dichter geworden, der die Wirklichkeit tief und treu erschöpfte. Seine Leute von Seldwyla wurden wohl von den Besten in der Heimat anerkannt, seine Lieder (insbesondere: O mein Vaterland, o mein Heimatland) viel gesungen, aber er selbst war äußerlich von Sorgen und Schulden bedrängt. Keller lebte nach der Rückkehr wieder bei der Mutter. Regen geistigen Verkehr unterhielt er mit F. Th. Vischer, mit Semper, Moleschott, Richard Wagner und den Wesendoncks. Bestehen blieb das Bedürfnis nach regelmäßiger Arbeit, nicht bloß, um der äußeren Lebensmisere ein Ende zu machen, sondern vor allen Dingen zur eigenen sittlichen Selbsterziehung.

Für den Künstler wie den Menschen Keller war es ein großes Glück, ja eine Rettung, als Keller 1861 unerwartet zum Staatsschreiber des Kantons Zürich gewählt wurde. Es war keine Sinekure, sondern eine anspannende Berufsstellung. „Als die alte Republik Zürich mir das Amt ihres Schreibers gab, mußte ich mich vom ersten bis zum letzten Augenblicke in den Geschäften tummeln und genoß zehn Jahre lang nicht einmal eines Urlaubs." Das dichterische Schaffen, selbst der Briefwechsel stockte lange Zeit fast völlig. Dennoch hat der Dichter und Schriftsteller Keller während der Staatsschreibertätigkeit nicht verloren, sondern erst den festen Halt im Leben gewonnen.

Langsam regte sich wieder die dichterische Kraft. 1872 erschienen die Sieben Legenden, die bis in die Berliner Zeit zurückreichten und eigentlich ja in die Galateanovellen eingeflochten werden sollten, 1874 die Leute von Seldwyla (zweiter Teil). Der Erfolg gab ihm den Mut, 1876 den Abschied als Staatsschreiber einzureichen. Keller hatte die Hände frei zu dichterischem Schaffen. Die Forderung, die F. Th. Vischer erhoben hatte, sollte nun endlich erfüllt werden: „Staatsschreiber, Ihr schreibt staatsmäßig, aber mehr, mehr!"

Letzte Jahre. Die Mutter, die er als Staatsschreiber zu sich in die Amtswohnung genommen hatte, war 1864 gestorben. Keller zog, als er amtlos geworden, auf das Bürgli in der Außengemeinde Enge bei Zürich. Den Haushalt führte ihm seine altjüngferliche Schwester Regula. Den Hauptverkehr fand er im Wirtshaus, namentlich in der Meise. Die Wirtshausgeschichten, die von ihm berichtet werden, beruhen jedoch nicht alle auf Wahrheit. In literarisch freundschaftliche, wenn auch nicht in herzliche Beziehungen trat Keller zu K. F. Meyer. Beide waren damals bereits völlig abgeschlossene Persönlichkeiten; keiner hat den andern mehr beeinflußt. Meyer war Aristokrat, romanisch erzogen, von feinem, tiefem Gefühl, aber für Keller zu wenig natürlich und zu wenig einfach; als Künstler war K. F. Meyer zwar virtuos, aber oft auch der Manier verfallen, namentlich der geschichtlichen Schilderung und dem Kultus der Farbe. Keller dagegen war wohl in seinem Inneren zart und voll Menschenliebe, aber im Äußeren oft rauh, mißtrauisch und gar oft „in elementarer Naturkraft losbrechend". Als Dichter sah er nur auf den inneren Wert, nicht auf die glänzende äußere Farbigkeit der Stoffe. Zu Keller blickten die jüngeren Dichter der Schweiz (Widmann, Spitteler) bewundernd auf. Briefwechsel unterhielt er in der Spätzeit mit Heyse und Theodor Storm. 1882 zog er vom Bürgli in die Stadt, wo aber die freie Aussicht fehlte und Straßenlärm herrschte. Immer mehr zog er sich in sich selbst zurück und seine Schroffheit selbst gegen Freunde wuchs. Er vereinsamte allmählich völlig. Der letzte Freund, den er 1884 gewann, war Böcklin. Regula, Kellers Schwester, starb 1888. Ein gramvolles beschwerliches Weiterwandern auf dem Abendfelde war der Rest seines Lebens. Zu K. F. Meyer sprach der Todkranke die letzten Reime: „Ich schulde, ich dulde" (den Tod). 1890 starb Keller. Die Flammen verzehrten sein Sterbliches. Die Schweiz begrub ihren Dichter, wie sie nie einen Dichter begraben hatte. Eine Kunstfreundin Lydia Welti-Escher errichtete zu seinen Ehren die Gottfried-Keller-Stiftung, die zur Anschaffung bedeutender Werke der bildenden Kunst

dient. Im Jahre 1921 wurde ein Gottfried-Keller-Preis von Martin Bodmer gestiftet, um im höchsten Sinn einen geistigen und realen Dank für hervorragende dichterische und schriftstellerische Arbeit darzustellen.

Oft hat man Kellers rauhes persönliches Wesen verkannt. Er hatte viele schroffe Seiten. Er war auch in seiner besten Zeit einsiedlerisch, mißtrauisch und wortkarg, oft schrullenhaft, jähzornig auffahrend und von rauher Ausdrucksweise. Aber seine Gesinnung war fest und er selbst ein reiner und großer Mensch. Als Dichter durfte er mit Recht von sich sagen: „Ich habe nie etwas produziert, was nicht den Anstoß aus meinem äußern oder innern Leben dazu empfangen hat, und werde es auch ferner so machen; daher kommt es, daß ich nur wenig schreibe."

Kellers Briefe an Hettner, Exner, Duncker, Storm, Heyse, F. Th. Vischer u. a. gehören eng zu seinem dichterischen Schaffen. Er ist einer der köstlichsten Briefschreiber der deutschen Literatur. Mit Heyse wechselt er 30 Jahre, mit Storm etwa ein Jahrzehnt lang Briefe. Bei Heyse schätzte er mehr die menschlichen Eigenschaften; als Dichter fand er Heyse nur „anziehend"; in Storm dagegen sah Keller den ebenbürtigen Künstler, den er in all seine Sorgen um seine Werke einweihte.

Über Gottfried Keller als Maler belehrt der auf der Züricher Stadtbibliothek befindliche Nachlaß des Dichters. Er enthält meist Aquarelle und komponierte Landschaften. Hans Thoma sagte von einer dieser Landschaften, daß sie ein wahres Juwel von Landschaft sei, wenngleich sonst in Kellers Bildern eine gewisse herkömmliche Regelmäßigkeit nicht zu leugnen sei. Ernst Zimmermann behauptete, daß Keller nicht bloß ein wirklicher, sondern sogar ein hervorragender Maler gewesen sei; ebenso Adolf Stäbli.

Werke der ersten Zeit bis 1856: Gedichte 1846. Neuere Gedichte 1851. — Der grüne Heinrich, Roman, 1850 bis 1855 entstanden. — Die Leute von Seldwyla. Erster Teil 1856. (Pankraz der Schmoller; Frau Regel Amrain und ihr Jüngster; Romeo und Julie auf dem Dorfe; Die drei gerechten Kammacher; Spiegel das Kätzchen.) — Ein dramatisches Bruchstück: Therese (im Nachlaß erschienen).

Werke der Zeit 1856 bis 1886: Das Fähnlein der sieben Aufrechten 1861. — Sieben Legenden 1872 (Eugenia; Die Jungfrau und der Teufel; Die Jungfrau als Ritter; Die Jungfrau und die Nonne; Der schlimm-heilige Vitalis; Dorotheas Blumenkörbchen; Das Tanzlegendchen). — Die Leute von Seldwyla. Zweiter Teil 1874 (Die mißbrauchten Liebesbriefe; Der Schmied seines Glücks; Kleider machen Leute; Dietegen; Das verlorene Lachen). — Züricher Novellen 1878 (Hadlaub; Der Narr auf Manegg; Der Landvogt von Greifensee; Das Fähnlein der sieben Aufrechten; Ursula). — Der grüne Heinrich, zweite Bearbeitung 1879. — Das Sinngedicht 1882 (Die törichte Jungfrau; Regine; Die arme Baronin; Die Geisterseher; Don Correa; Berlocken; Luciens Jugendliebe). — Gesammelte Gedichte 1883. — Martin Salander, Roman 1886.

Nachgelassene Schriften und Dichtungen 1893.

Kellers Briefe und Tagebücher (herausgegeben von Jakob Bächtold, später von Ermatinger).

Einzelne Gedichte: Abendlied (Augen, meine lieben Fensterlein); Schifferliedchen (Schon hat die Nacht den Silberschein des Himmels aufgetan); Begegnung (Schon war die letzte Schwalbe fort); Stille der Nacht (Willkommen, klare Sommernacht); Jugendgedenken (Ich will spiegeln mich in jenen Tagen); Winternacht (Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt); Ein Tagewerk; Die Mitgift; Waldfrevel; Der Nachtschwärmer (Von heißer Lebenslust entglüht); Regensommer; Herbstlied; Frühling des Armen; Frühlingsglaube; Zur Erntezeit; Sommernacht (Es wallte das Korn weit in die Runde). — Feueridylle (10 Gedichte). — Am Vorderrhein. — An Justinus Kerner. — Der Narr des Grafen von Zimmern.

Größeres lyrisch-satirisches Gedicht: Der Apotheker von Chamounix (Der kleine Romanzero), 1851 entstanden, 1880 umgearbeitet, erschienen 1883.

Entwicklung

Kellers Entwicklung hat zwei Stufen. Die erste Schaffensperiode ähnelte wenigstens in den Anfängen Scheffels Entwicklung: Auch Keller kam von einer anderen Kunst, der Malerei her; auch Keller vermochte sich nur schwer von der

bildenden Kunst loszureißen. Zuerst, etwa um 1842, wandte sich Keller der politischen Lyrik zu, allmählich wurde die Lyrik objektiver, das Verlangen, Gestalten zu schaffen, ward immer mächtiger; er verließ die Lyrik 1848, irrte sich abermals in seinen Mitteln und erprobte seine Kraft im Drama. Der Versuch mißlang; nun beschritt der Dichter einen andern Weg, um zu objektiver Widerspiegelung des Lebens zu gelangen: er schrieb einen weitläufigen biographischen Roman (Der grüne Heinrich) 1850 bis 1854. Endlich fand Keller in der Novelle das eigentliche Gebiet seines Talentes (Die Leute von Seldwyla 1856). Einflüsse empfing Keller in der ersten Periode seines Schaffens als Lyriker von Heine, Tieck, Brentano und Amadeus Hoffmann, als politischer Lyriker von Grün und Herwegh, als Erzähler von Jean Paul und Rousseau, als Künstler im ganzen von Goethe, als Denker, wie wir gesehen haben, von Feuerbach.

Es ist merkwürdig, daß Kellers mittlere Zeit von dem Kampf um das Drama ausgefüllt wird. Wie Goethe und Victor Hugo hat auch Keller als Dramaturg des Kindertheaters begonnen. Er war eigentlich 1850 nur nach Berlin gegangen, um seine dramatischen Pläne zur Reife zu bringen. Neben Uhland, Leuthold, Martin Greif und K. F. Meyer ringt Gottfried Keller vergebens um den dramatischen Lorbeer. 1849/50 schrieb er in Prosa zwei Akte eines Dramas Therese, ließ es dann unvollendet, kehrte aber 1865 nochmals zu dem Werk zurück und versuchte 1880 eine Weiterführung. Zwei Fassungen sind erhalten. Therese ist 1893 und 1908 aufgeführt worden; beide Male ohne Erfolg. Über Ludwig und Hebbel, seine großen dramatischen Nebenbuhler, äußerte sich Keller in scharfer Weise. Er sprach von der kranken Selbstschulmeisterei Otto Ludwigs, der sich ein dramaturgisches Kochbuch geschrieben habe, um zu sterben, ehe er das erste Gericht essen konnte. Hebbel, dessen Größe er wohl anerkannte, zählte er zu den individuellen souveränen Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten.

Zwischen der ersten und zweiten Schaffenszeit liegt die Staatsschreibertätigkeit; wenn auch während dieser nur wenig entstand, so ruhten doch in dem Pulte des Dichters zahlreiche in Berlin begonnene oder entworfene Werke, die rasch zur Reife gelangten, als er die Muße zum Schaffen fand. Dies erklärt die Fruchtbarkeit der zweiten Schaffensperiode. Das Tasten und Versuchen hatte aufgehört, Keller war Meister der poetischen Technik, seine Erfindungen waren blühender geworden; sein Stil ward freier von Seltsamkeiten, die Grundstimmung heller und freundlicher. Das ganze Wesen des Dichters hatte eine Läuterung durchgemacht. Er erweiterte seine Stoffgebiete, er bearbeitete das Feld der historischen Novelle und des Romans. In diese Zeit fällt die Umarbeitung des Grünen Heinrich. Sinkende Kraft zeigte erst sein letztes Werk Martin Salander.

Die Gedichte Der grüne Heinrich

Die ersten Gedichte. „Augen, meine lieben Fensterlein", beginnt Kellers bekanntestes Gedicht, „Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, Von dem goldnen Überfluß der Welt." Der Gesichtssinn steht durchaus im Mittelpunkte seines Wesens. Das erkennt man schon an seinen Gedichten. Keller hat drei Gedichtsammlungen herausgegeben. Die Gedichte von 1846 sind der brausende Ausdruck von Sturm und Drang; sie haben zum Hauptgegenstand Politik und Natur und glühen von der tatbereiten politischen Leidenschaft des Sechsundzwanzigjährigen. In unheimlicher Schaffensfreude entstanden damals oft drei bis vier Lieder an einem Tag. Keller hat nach 1847, als der Sieg der liberalen Ideen

in der Schweiz sicher war, keine politischen Gedichte mehr geschrieben. „Der Dichter soll seine Stimme erheben für das Volk in Bedrängnis und Not; aber nachher soll seine Kunst wieder der Blumengarten und Erholungsplatz des Lebens sein." Das unterscheidet ihn von Herwegh; ebenso die strenge Abweisung aller Pose und die glühende schweizerische Vaterlandsliebe. Einfach und originell, voll männlicher sonnenheller Klarheit, bildhaft, in jedem Ausdruck von Anschaulichkeit leuchtend, dabei gedankenreich, stehen Gottfried Kellers erste Gedichte, gegen Geibels Gedichte gehalten, in der Mitte zwischen Hebbels Gedankenlyrik und Mörikes Gefühlslyrik völlig selbständig da.

Der Grüne Heinrich ist Kellers persönlichstes Werk. Im Alter von dreiundzwanzig Jahren faßte der Dichter den Entschluß, einen kleinen tragischen Roman zu schreiben über den Zusammenbruch eines jungen Künstlerlebens, bei dem Mutter und Sohn zu Grunde gehen sollten. Keller kannte Seelenstimmungen dieser Art aus seiner eigenen Entwicklung. Das Werk wurde immer umfangreicher und gestaltete sich schließlich, von J. J. Rousseau, dem Verfasser der Bekenntnisse, nicht unbeeinflußt, zu einer poetischen Beichte über das gesamte Leben Kellers bis zu seiner Heimkehr nach Zürich aus München. Der Roman ist überreich an Selbsterfahrenem und Selbsterlebtem; wie sich Wilhelm Meister aus einem Schauspielerroman zu einem Erziehungsroman großen Stils und zu einem Weltbild um die Wende des 18. Jahrhunderts erweiterte, so ward allmählich auch aus dem ursprünglichen Künstlerroman Kellers fast wider Erwarten ein umfassender Bildungsroman und eine Seelengeschichte, die von erstaunlichster Fülle ist. Von allen früheren Malerromanen (Ardinghello 1787, Sternbald 1798, Maler Nolten 1832) geht Kellers Werk zum erstenmal wirklich auf die Darstellung des Lebens ein; alle früheren Schilderungen der Künstler waren wirklichkeitsfremd und erdentrückt; hier im Grünen Heinrich wird zum erstenmal in der deutschen Literatur der Künstler in die berufliche Tätigkeit, in den Existenzkampf des Lebens gestellt. Salz und Kümmel, sagt Keller einmal, sind auch in der Kunst häufiger als Ambrosia; es wäre gut, man machte sich klar, wie ordinär es oft in den Köpfen der Künstler aussähe.

Erste Fassung. Der junge Heinrich Lee verläßt Zürich, um Künstler zu werden. In seiner Heimat läßt er die sorgende Mutter zurück. Er kommt nach München und wird hier Maler. Nun folgt eine lange Episode in Form einer Ich-Erzählung, die Heinrichs Kindheit und Jugend umfaßt. Es wird auch erzählt, wie Heinrich Lee den Namen Grüner Heinrich von seiner Kleidung erhalten hat. Im Lauf dieser Erzählung reiht sich ein Idyll an das andere, der Leser ahnt aber den tragischen Ausgang. Heinrich liebt zwei weibliche Wesen, die zarte blasse kränkliche Anna und die leidenschaftliche, sinnlich erregte Judith. Es wird weiter in dieser Ich-Erzählung berichtet, wie Anna, Heinrichs Jugendgespielin, stirbt und wie Judith in die Fremde auswandert. Nach dieser großen Episode geht die Erzählung des Romanes weiter, um Heinrichs Aufenthalt in München zu schildern. Heinrich macht das Dürerfest in München mit, gewinnt in Lys und Erikson Freunde, vergeudet jedoch Zeit und Kraft, vereinsamt und verelendet und wandert endlich der Heimat zu. Er kommt auf das Schloß eines Grafen, der ihn aufnimmt, belohnt und beschäftigt. In neuer Liebe zu des Grafen Pflegetochter Dorothea Schönfund vergißt Heinrich die Rückkehr zur Mutter. Zu spät kehrt er heim, sieben Jahre nachdem er von Hause fortgegangen ist. Ihm begegnet in der Vaterstadt der Leichenzug der Mutter. Heinrich stirbt, noch ehe wenige Wochen vergangen sind.

Die zweite Fassung — sie fällt in Kellers reifste Periode und erschien erst 1879/80 — war das Ergebnis einer mühevollen Umarbeitung, um eine befriedigende formale Lösung zu finden. Keller belegte mit einem „Fluche" alle die-

jenigen, die die erste Fassung wieder ausgraben würden. Vor allem mußte das Unanschauliche, Skizzenhafte des Schlusses zum Bilde erhoben werden; die persönlichen Meinungen, Urteile und Gedanken werden weggelassen, eine objektive Darstellung und bessere künstlerische Abrundung wird erstrebt, mancherlei neue poetische Motive werden eingeführt, die Kapitel neu eingeteilt und vermehrt (aus 38 werden 70).

Die jüngere Fassung enthält viel neue Zutaten, so die Geschichte vom Zwiehan, vom Pergamentlein, sie bringt auch neue Personen in die Erzählung, wie den Schulmeister Gilgus u. a., sie tilgt manche Auswüchse und läßt die Schuld Heinrichs am Tode der Mutter geringer erscheinen. Am bedeutungsvollsten ist die glückliche Wendung am Schluß: Heinrich kommt mit dem Leben davon und findet in einer staatlichen Anstellung die Befriedigung, die er in der Malerei vergeblich gesucht hat; auch Judith kehrt aus der Fremde wieder und bleibt bei ihm, nicht als sein Weib, sondern als seine Schwester. Die beiden Fassungen sind auch in der Form sehr verschieden. In der ersten Fassung berichtet der Dichter, läßt hierauf Heinrich in Ichform von seinen Jugendjahren erzählen und ergreift endlich selbst wieder das Wort. In der zweiten Fassung erzählt nur der Held der Geschichte, der grüne Heinrich. Da aber manches aus der früheren Bearbeitung stehen geblieben ist, so geht es nicht ohne Widersprüche dabei ab.

Das Charakteristische beider Fassungen ist, daß der Grüne Heinrich zugleich eine Selbstanklage und eine Selbstbefreiung des Dichters ist. Es zeigte sich schon an dem Erstlingswerke Kellers, daß der Dichter vornehmlich Novellist war. Der Grüne Heinrich besteht im Grunde genommen aus einer Reihe von Novellen, die nur durch die Persönlichkeit des Erzählers zusammengehalten werden. Die Schönheit der Dichtung ist in zahlreichen Einzelheiten sofort auffällig; bei tieferer Betrachtung erschließt sich auch die Innigkeit des Empfindens, die große Kunst, mit der das Realistische zum Poetischen umgeschmolzen ist, die Wahrheit der Charakterzeichnung, der tiefe Humor und die Verklärung des Lebens. Die Komposition ist in beiden Fassungen mißlungen. Störend ist viel Lehrhaftes und breit Ausgesponnenes; auch viele Betrachtungen sind in dem Roman vorhanden, die zum Charakter des Helden und zu seiner Lage nicht passen. Das hindert jedoch nicht, daß der Grüne Heinrich dank der angeführten Vorzüge hohen poetischen Wert besitzt und in der Literatur einen bleibenden Platz behalten wird. Romain Rollands Musikerroman Jean Christophe (1915) ist wohl von allen dem Vorbild Kellers folgenden modernen Künstlerromanen der bedeutendste.

Die Leute von Seldwyla Die Züricher Novellen

In den **Leuten von Seldwyla**, deren erster Band in der Berliner Zeit entstand, zeigt sich der Dichter in jedem Betracht reifer als in seinem Erstlingswerk. Seldwyla ist eine vom Dichter erfundene, halb wunderliche, halb verkommene Stadt in der Schweiz. Der Name bedeutet einen sonnigen Ort. Die Seldwyler sind in der Jugend unternehmend und verwogen, im reiferen Alter wunderliche Philister, voll der seltsamsten Einfälle und Schrullen. Die Helden der Geschichte sind zwar eingewandert, sonst aber richtige Seldwyler, arbeiten sich aber aus ihrer versumpfenden Umgebung durch ihre Tüchtigkeit heraus. Bewundernswert ist der Reichtum an Einzelzügen, die Naturwüchsigkeit und Frische, die vollgestaltende Kraft und der reizvolle Humor. Aber zu dem epigrammatischen Lobe Heyses, Keller sei der „Shakespeare der Novelle", fehlt entschieden die Berechtigung; wir bleiben bei den Leuten von Seldwyla im Bann des Kleinen, oft des Kleinlichen, es fehlen Leidenschaft und Größe; nicht selten treten aufdringliche Geziertheiten und spröde, lehrhafte Stellen auf. Die drei besten Novellen sind:

Pankraz der Schmoller. Die Hauptfigur weist viele Züge von Keller auf. Pankraz ist eines Tages auf und davon gegangen. Mutter und Schwesterchen Esther sitzen daheim. Nach fünfzehn Jahren kehrt Pankraz reich und angesehen zurück. Pankraz ist kein Schmoller mehr. Ein Weib und ein Löwe haben ihm das Schmollen ausgetrieben.

Die drei gerechten Kammacher. Drei schäbige philiströse Gesellen sind bei einem Kammacher in Stellung: Jobst der Sachse, Fridolin der Bayer und Dietrich der Schwabe. Alle drei warten, bis ihr liederlicher Meister einem von ihnen das Geschäft übergeben muß. Die Jungfer Züsi Bünzlin, eine ältliche Person, will nur den heiraten, der das Geschäft bekommt. Zur Entscheidung wird ein Wettlauf veranstaltet. Die Bürger lehnen sich behaglich an das Fenster, um zuzuschauen. Diese Philister spielen aber eine viel traurigere Rolle, als die drei Gesellen im Lauf der Erzählung gespielt haben. Keiner der Kammacher gewinnt das Glück, das er erstrebte. Der eine erhängt sich, der andere verlumpt, der dritte bekommt zwar Züsi Bünzlin — aber dieser hat das schlimmste Los von den dreien gezogen.

Romeo und Julie auf dem Dorfe. Die beiden Bauern Manz und Marti prozessieren um einen Acker, der im Grunde keinem von ihnen gehört. Es geht mit dem einen wie mit dem andern bergab. In den Kindern der beiden prozessierenden Bauern wandelt sich der Haß in Liebe. Sali und Vrenchen leiden unter der alten Feindseligkeit und Schlechtigkeit der Väter. Sie wollen getrennt einen Dienst suchen, und nur noch an einem Sonntag auf einer fremden Kirchweih tanzen. Als sie das Glück in vollen Zügen genossen haben, können sie sich nicht mehr trennen. Sie suchen gemeinsam den Tod. Romeo und Julia auf dem Dorfe ist eine der schönsten Novellen in deutscher Sprache.

Auch die Leute von Seldwyla wurden kühl aufgenommen und in ihrer Bedeutung nur von wenigen erkannt. Es bemächtigte sich des Dichters ein tiefer Unmut. In seiner ganzen ersten Schaffensperiode hatte ihm kein Erfolg gelächelt. Die lange Wartezeit in Zürich sah nur eine größere Dichtung entstehen, die (in die Züricher Novellen aufgenommene) von Kellers Meisterschaft zeugende Novelle:

Das Fähnlein der sieben Aufrechten. Sieben Originale, Männer von altem Schlag, nehmen mit ihrer Fahne an einem modernen Schützenfest teil. Dem einen Alten mißlingt dabei eine Rede. Der junge Fahnenträger springt ein, rettet das „Fähnlein" und gewinnt, obschon er arm ist, die Tochter des Alten, dem die Rede mißlungen war.

Das innere Wachstum Kellers, die Vertiefung und Läuterung seines Wesens und eine staunenswerte Meisterschaft der Technik traten nach der langen Unterbrechung der poetischen Tätigkeit in den Sieben Legenden hervor. Es sind köstliche Erzählungen, in denen der Dichter das Feierlich-Kirchliche der alten katholischen Legenden ins Poetische und Menschliche verwandelt hat. Die Grundstimmung dieser Dichtungen ist hell und heiter. Die Sprache ist knapp und zart, so rein von Poesie durchleuchtet wie in keinem anderen Werke des Dichters. Keller ging von einer Sammlung katholischer Heiligengeschichten aus, die Kosegarten 1804 in platter Weise zusammengetragen hatte; er wählte aber nur diejenigen Motive aus, die sich auf Verzicht und Liebe bezogen und wendete dabei, wie er sagte, den Gestalten das Antlitz zuweilen nach einer anderen Himmelsgegend hin als sie in den Heiligengeschichten hatten. Die drei Marienlegenden sind von leuchtender Bildkraft und oft von entzückender Schalkhaftigkeit; das Tanzlegendchen aber ist in seinem Schluß das Überirdischste, was Keller geschaffen hat.

Der zweite Band der Leute von Seldwyla war schon 1859 geplant, wurde aber erst nach 1870 vollendet. Die beiden ersten Novellen Die mißbrauchten

Liebesbriefe und Der Schmied seines Glücks sind älter und gleichen noch den Novellen des ersten Bandes. In den drei neuen Novellen sind die Seldwyler in sich gegangen und haben sich bekehrt, indessen die ganze Welt ringsumher ein einziges großes Seldwyla geworden ist.

Kleider machen Leute. Ein armer Schneider Wenzel Strapinski wird für einen polnischen Grafen gehalten. Er muß die aufgedrungene Rolle weiter spielen und gewinnt eine reiche Erbin, namens Nettchen. Wenzel Strapinski wird zwar entlarvt, aber er gewinnt dadurch als sittliche Persönlichkeit und Nettchen heiratet ihn.

Dietegen ist die erste historische Novelle Kellers. Ein kleines Mädchen rettet einen Knaben, der gehenkt werden soll, vom Tode. Jahre vergehen. Der Mann rettet dasselbe Mädchen, das nunmehr erwachsen ist, vom Tod auf dem Henkersblock. Auch in dem Schmied seines Glücks, in den Mißbrauchten Liebesbriefen und im Verlorenen Lachen siegt das Echte und Gesunde über das Unechte und Krankhafte.

Die Bahn der historischen Novelle verfolgte Keller in den drei Züricher Novellen, die durch eine Rahmenerzählung zusammengehalten werden. Es werden darin aus der Literaturgeschichte bekannte Personen vorgeführt. Hadlaub behandelt die Entstehung der Manesseschen Handschrift der mittelhochdeutschen Minnelieder. Der Narr auf Manegg führt die Nachkommen des Manesseschen Geschlechts vor; Der Landvogt von Greifensee erzählt von dem alten Junggesellen Landolt, dessen Goethe als eines der wunderbarsten Menschenkinder gedenkt, daneben auch von den Dichtern Geßner und Bodmer. Die reifste Erzählung ist Der Landvogt von Greifensee.

Letzte Werke

Das bedeutendste Werk der zweiten Periode ist (außer der Neubearbeitung des Grünen Heinrich), die unter dem Namen Das Sinngedicht vereinigte Sammlung von sieben Novellen. An Erfindung sind sie das Künstlichste, was Keller geschaffen hat. Der Entwurf stammt aus dem Jahr 1851. Das Sinngedicht ist das bekannte Epigramm von Friedrich von Logau:

„Wie willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küß' eine weiße Galathee; sie wird errötend lachen."

Zunächst ist in der Rahmenerzählung etwas künstlich durchgeführt, wie Reinhart nach einer solchen Galathee sucht und in Lucia endlich die Gesuchte findet. Das Thema der Novellen sebst ist die richtige Frauenwahl oder umständlicher und philiströser ausgedrückt: welche Aussichten auf Glück bietet die Ehe zwischen Mann und Frau, wenn der Mann seiner Frau entweder durch Vermögen, oder durch Erziehung oder durch die Rasse überlegen ist. Keller hatte schon in den Leuten von Seldwyla und den Züricher Novellen einen lockeren Rahmen um die Novellen gelegt; hier ist die Rahmenerzählung nach älteren Mustern (Boccaccio: Dekamerone, Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter 1795, Amadeus Hoffmann: Serapionsbrüder 1819, Hauff: Märchen 1826, Mosen: Bilder im Moose 1846) vollständig, wenn auch mit einer gewissen Künstlichkeit durchgebildet. Die sieben Geschichten werden auf einem Landgut erzählt. Die Novellen des Sinngedichtes sind etwas mühsam erklügelt und stehen unter den Erzählungen in den Leuten von Seldwyla.

Kellers letztes Werk Martin Salander ist ein Schweizer Roman, der die Geschichte zweier Familien erzählt und alte und junge Generation einander gegenüberstellt. Das Thema ist die Bedeutung des Familienlebens und die Stellung des einzelnen zum sozialen Leben. Die schönste Frauengestalt in dem Roman ist Marie Salander, eine wahrhafte „Mutgeberin." Der Roman zeigte ein Niedergehen der poetischen Kraft. Der geplante zweite Teil von Martin Salander ist nicht ausgeführt worden.

Als Lyriker war Keller zuerst 1846 aufgetreten; seine lyrische Periode reichte im allgemeinen bis 1855. Die Lyrik allein genügt, Keller auf eine bedeutende Stufe unter den Dichtern zu stellen. Sie ist gesund, klar, ungebrochen, ohne jede Selbstbespiegelung, voll eigentümlicher Bildlichkeit, groß und tief namentlich in Erfassung der Natur. Sie neigt im allgemeinen der Epik zu, ist nicht so empfindungsvoll und wohllautend wie die Stormsche, auch nicht so naiv wie die Mörikesche, sondern bewußter, herber, biederer und in vieler Hinsicht auch derber. Die Vermischung der unwiderstehlich schönen Gedichte mit vielen mittelguten und schwachen Gedichten hat der Verbreitung von Kellers Lyrik sehr geschadet. Von den größeren Gedichten sind die Feueridylle und der Apotheker von Chamounix hervorzuheben. Namentlich dieses letztgenannte, vielfach rätselhafte, ist eins der eigentümlichsten Erzeugnisse Kellerscher Fantasie. Es verbindet die romantische Liebesgeschichte des Apothekers von Chamounix mit der (im Jahr 1852 dichterisch vorausgenommenen) Schilderung von Heines Tod und Apotheose. Aus Gründen der Pietät hielt es Keller zurück, so lange der Dichter des Romanzero noch lebte. Dann blieb es liegen, bis es 1883 hervortrat. Das Gedicht ist eine der kühnsten und geistvollsten Parodien gegen Heine in dessen eigenem arabeskenhaften Stil, wenngleich die romantische Liebesgeschichte des Apothekers und die Literatursatire nur lose zusammenhängen. Ursprünglich sollte die Schilderung des großen Schillerfestes von 1859 den hoffnungsfreudigen Abschluß bilden.

Als Gesamtpersönlichkeit zeigt Keller Gegensätze: starke Fantasie, lebhaften Wirklichkeitssinn und Humor auf der einen und barocke Züge auf der andern Seite. Alles, was Keller darstellt, ist geschaut und erlebt. Er hat mit scharfer Menschenkenntnis auf den Grund des Herzens gesehen, und er vermag sich in die entferntesten Charaktere zu versetzen und zu verwandeln. Kellers Dichtung ist echt und wahr; nichts von Phrasen, nichts von äußerem Pathos, nichts von Nervosität. Wir stoßen überall auf Gesundheit und Wahrheit. Seine Poesie ist von äußerer Einfachheit und doch von innerer Notwendigkeit. Das größte Gewicht legt Keller auf die Charakteristik; erst in seiner zweiten Periode ist er auch erfinderischer in der Verknüpfung der Handlung. Die Probleme seiner Novellen sind nicht alle neu, doch ihre Lösung zeugt stets von Eigenart. So ist auch Gottfried Kellers Stil: durch und durch persönlich, von reiffster Kraft, oft herb, aber stets sachlich, reich an anschaulichen und lebendigen Bildern, im allgemeinen behaglich und gleichmäßig. Musterhaft sind alle Schilderungen, besonders von Volksfesten, die Keller sehr bevorzugt (im Grünen Heinrich, in Dietegen, im Fähnlein der sieben Aufrechten), von Dingen und seltsamen Geräten (von dem Pappwerk der Jungfrau Züsi Bünzlin), von Landschaften und alten Städten. Dramatiker ist Keller gar nicht. Auch seine Lyrik

reicht nicht an seine Epik heran. Nur wenige herrliche Gedichte sichern ihm auch hier einen Platz unter den Ersten. Der Leidenschaft ging Keller nicht ohne Grund aus dem Wege, denn er konnte sie nicht darstellen. Keller hat die lehrhafte Absicht gemeinsam mit Jeremias Gotthelf, nur ist er viel gewählter in seinen Mitteln. Keller ist als Lyriker oft spröde, als Epiker oft weitschweifig, seltsam, geziert, prosaisch, überhaupt ungleich in der Ausführung. Wo er diese Mängel abstreift, gelingen ihm die zartesten wie die tiefsten Wirkungen. Was die oft widerstreitenden Elemente seiner Kunst zusammenhält, ist die Persönlichkeit des Dichters und sein Humor, der an den Jean Pauls heranreicht; Keller übertrifft jedoch Jean Paul in Formvollendung, Schönheit, Lebensfülle und edlem Maß, an Freude an Farbigem und Frohem und an wahrhaft göttlichem Humor.

Otto Ludwig aus Eisfeld

Durch Ludwigs gesamtes poetisches Schaffen geht ein Zwiespalt zwischen Erkenntnis und Kraft. Den Hauptgrund dazu fand der Dichter selbst in dem ihm innewohnenden Mangel an Selbstvertrauen und in seinen schweren körperlichen Leiden. Die Größe Ludwigs liegt im Entwurf; die Ausführung gelang ihm bloß mühsam oder gar nicht. Nur mit Rührung und Erschütterung kann man Ludwigs Schaffen überblicken. Er besaß die höchsten Gaben des Dichters: Verinnerlichung des Lebens, starke Fantasie, Ursprünglichkeit, Lebensfülle der Darstellung und hochentwickelten Kunstverstand. Und seine künstlerischen Eigenschaften waren mit den lautersten Eigenschaften des Charakters verbunden: Sittlichkeit, Kraft im Ertragen des Leides, Gemütstiefe, Seelenhoheit. Damit nicht genug; Ludwig besaß auch einen bohrenden Fleiß und eine unvergleichliche Anlage zur Selbstkritik. Aber die eigentümliche und verhängnisvolle Vermischung an sich herrlicher Geistesgaben und das lange furchtbare körperliche Siechtum des Dichters waren hauptsächlich daran schuld, daß so wenig von den stolzen Hoffnungen in Erfüllung gegangen ist: Otto Ludwig blieb der Meister des Entwurfes großartiger Werke und der tiefgründigen Untersuchung auf ästhetischem Gebiet. Otto Ludwig ist einer der bedeutendsten Epiker, die sein Zeitgeschlecht hervorgebracht hat, auch in der Einsamkeit eines abgeschlossenen Lebens — Ludwig nannte sich selbst einen Sohn der Einsamkeit —, aber unmittelbare Wirkungen gehen von ihm bei seinen Lebzeiten nicht aus, auch wenn einzelne Werke wie Zwischen Himmel und Erde, Erbförster und Makkabäer das meiste, was in der Zeit an erzählenden und dramatischen Werken geschaffen worden ist, turmhoch überragen.

Jugendzeit. Harte Prüfungen aller Art waren diesem Poetenleben beschieden, das 1813 in einem patrizischen Bürgerhause des stillen Landstädtchens Eisfeld an der Werra seinen Anfang nahm. Ludwig hing mit Zärtlichkeit an seiner Heimat. „Otto Ludwig aus Eisfeld" nannte er sich mit Vorliebe auch als Dichter. Fast in allen seinen Werken ist seine Beziehung auf seine Thüringer Heimat zu erkennen. Die Sehnsucht nach Eisfeld hat ihn sein ganzes Leben beherrscht. Nach seinen großen Erfolgen des Erbförsters, der Makkabäer, Zwischen Himmel und Erde nicht wieder nach Eisfeld zurückkehren zu können, war für ihn ein großer Schmerz. Die Jugendzeit des Dichters in Eisfeld war zwar oft verworren, allerlei Unglücksfälle störten den ruhigen Frieden, auch Krankheit trübte die Kindheit, aber eine harte, freudlose Jugend hat Otto Ludwig in Eisfeld nicht erlebt.

Der Mensch ist nach Otto Ludwig mehr oder weniger das Ergebnis von Jugendeindrücken, was auch seine Freiheit dazu sagen mag. Der Vater, der Stadtsyndikus Ernst Ludwig, war bis zum Eigensinn schroff, dabei ein innerlich zarter und ideal angehauchter Mann. Die Mutter, Christiane, wird als Frau voll Liebe und Güte geschildert. Des Knaben Gesundheit war zart, sein Seelenleben reifte zu frühem Verständnis dessen, was leidvoll seine Angehörigen beschäftigte. Ein Brand zerstörte einen großen Teil der Stadt; rebellische Bürger verdächtigten den schuldlosen Vater. Ein frühes Grab nahm den Vater auf, die Mutter leitete die Entwicklung des talentvollen Sohnes, und durch ihre Fürsorge wurde er in die Welt Shakespeares eingeführt, der später sein Dichten zugleich beflügeln und vernichten sollte. Fürs erste erwachte in dem Knaben eine leidenschaftliche Neigung zur Musik. Der Bildungsgang Ludwigs bewegte sich außerhalb von allen geordneten Bahnen. Er besuchte zuerst die Stadtschule in Eisfeld. Schon bei seiner Konfirmation galt er in seiner kleinen Vaterstadt als musikalisches Genie. Ostern 1828 ging er auf das Gymnasium nach Hildburghausen. Er hat dort, wie er selber sagte, mehr gedichtet als getrachtet. Die Sorge der Mutter um ihr zartes nervöses Kind rief ihn wieder nach Eisfeld zurück.

Sein Oheim, der behäbige Handelsherr Christian Otto, der „dicke Herr", bot ihm den Eintritt in seinen Kramladen und damit ein sattes, sorgloses Philisterleben an. Der erste Versuch, eine reguläre Bildung sich zu erwerben, war gescheitert. Ludwig ward Lehrling im Kramladen; sein Bildungsgang ward, wie der Gottfried Kellers, fortan autodidaktisch. Bei all dieser Beschäftigung musizierte und komponierte Ludwig fleißig. Die Mutter starb; der Oheim ließ den wunderlichen Musensohn endlich gewähren. Im Oktober 1832 versuchte es Ludwig noch einmal, sich auf dem Lyzeum in Saalfeld eine sichere Bildung zu erwerben. Der Glaube an seine dichterische Begabung wankte damals in Ludwig. Er wollte jetzt ausschließlich Musiker werden. 1834 kehrte er nach Eisfeld zurück.

Studienjahre. Mit seinem Freunde Karl Schaller lebte Ludwig im Sommer in dem schönen Garten, den er vom Vater ererbt hatte. So verstrichen die Jahre von 1835 bis 1838 ganz im Dienste der Musik; es entstanden Opern und Singspiele, deren Text Ludwig ebenfalls gedichtet hatte. Sie fanden Beifall und Ludwigs Landesherr, der Herzog von Meiningen, gewährte ihm ein Stipendium auf mehrere Jahre, um das junge, vielversprechende Kompositionstalent bei Felix Mendelssohn in Leipzig ausbilden zu lassen. Bald aber wurde ihm das Leben dort verhaßt. Körperliche Leiden ergriffen ihn, und er, der frei der Musik angehören sollte, konnte ein Jahr lang keine Musik ertragen. Auch mit Mendelssohns Art und Kunst konnte sich Ludwig, der überall das Charakteristische und Tiefe suchte, nicht befreunden. Im Winter 1840 begann die Neigung zum Poetischen zu erstarken. „Das Vage der Musik genügt mir nicht mehr", schrieb er, „ich muß Gestalten haben." Er fand für die Musik Ersatz in überreichen Plänen für das Agnes Bernauer-Drama, für Epen, Novellen und Lieder. Zu Laube und den Dichtern der zweiten Generation fühlte er sich im völligen Gegensatz, immer stärker trat die rein poetische Gestaltungskraft bei ihm hervor; er suchte nach einem durchaus selbständigen Weg, das Naive, Natürliche und Höchste, die schöne Wirklichkeit, als Künstler nachzuschaffen. Lange währte es, ehe er ihn fand. Er kehrte noch einmal nach der Heimat zurück (1840), fand hier im Hause des Onkels unselige Verhältnisse, ging zum zweiten Male (1842) nach Leipzig und entschloß sich endlich, auf die musikalische Laufbahn ganz zu verzichten und dafür die literarische einzuschlagen.

Meisterjahre und Leidensjahre. Es war sein stärkster Wunsch, eine Aufführung seines Trauerspiels Agnes Bernauer zu erreichen, und dieses hoffte er in Dresden durchsetzen zu können. 1843 traf er dort ein und blieb mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tod in der sächsischen Residenz. Die Erbschaft seines Oheims machte ihn für einige Jahre unabhängig. Im Jahr 1844 wohnte er in Garsebach bei Meißen und in Meißen selbst. Dort lernte er seine spätere Gattin Emilie Winkler kennen. 1845 begann seine Freundschaft mit dem Schauspieler Eduard Devrient, dem Verfasser der Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Devrient erkannte warm das dichterische Talent Otto Ludwigs an und suchte es zu fördern, wo er es vermochte; doch erlebte Ludwig erst als Sechsunddreißigjähriger die Aufführung eines Dramas von sich; es war der Erbförster, der in Dresden 1850 aufgeführt wurde. 1852 verheiratete sich Ludwig; 1853 wurden die Makkabäer aufgeführt; ein Jahr später übersiedelte Devrient leider nach Karlsruhe; 1857 gewährte König Maximilian von

Bayern dem Dichter einen Ehrensold, doch nur auf ein Jahr. Noch einmal hob sich Ludwigs Gestaltungsvermögen in seinen köstlichen drei Novellen. Mit der Erzählung Zwischen Himmel und Erde errang er sogar den größten Erfolg, der ihm überhaupt bei Lebzeiten beschieden war; aber schon nach 1857 begann die verhängnisvolle Vertiefung in die Shakespearestudien, die schließlich dies herrliche Talent mit ihrer krankhaften Üppigkeit zum poetischen Schaffen kraftlos machten. Wohl seufzte er auf: „Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit, und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen haben sollten. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindung und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich, von dem niederhaltenden Gewichte befreit, wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät." Es war zu spät. Der große, edle Kunstfreund, der das dem Scheiden sich zuneigende Poetenleben erhellt hätte, fand sich nicht, und während Ludwigs Fantasie fort und fort Pläne zu neuen Dramen erzeugte, mangelte die Kraft, die Entwürfe der Dramen zu Ende zu führen. Dämonisch zehrten die unablässig fortgesetzten Shakespearestudien Ludwigs letzte Zeit und Kraft hinweg. Immer heftiger wurden nach 1860 die Krankheitsanfälle, Skorbut, Rheumatismus, Nervenschmerzen und andere für den Arzt rätselhafte Leiden. Mit einer Geistesstärke ohnegleichen trug er alles. 1861 empfing Ludwig nachträglich den Schillerpreis für die Makkabäer. Sein Leben wurde nun fast einsiedierisch. Shakespeare lag wie ein Alp auf ihm; in krankhafter Entartung trennte sich bei ihm noch mehr als sonst Entwerfen und Ausführen, an den großen Briten verschwendete er den letzten Rest von Kraft. Erst 1865 fand Otto Ludwig im Tod Erlösung. „Wenn's doch noch möglich wäre — zu arbeiten!" In Dresden ist er auf dem Trinitatiskirchhof bestattet. Im Stadtmuseum hat man ihm ein Otto-Ludwig-Zimmer geweiht, in den öffentlichen Anlagen steht seine Bildnisherme von Arnold Kramer, ebenso ein Denkmal von Hildebrand in Meiningen. Sein umfangreicher Nachlaß ruht in Weimar im Schiller-Goethe-Archiv. Aufs treueste sorgte seine Tochter Cordelia Ludwig für das Andenken des Vaters, vollendete oder bearbeitete auch einige Stücke von ihm (Das Fräulein von Scuderi, Agnes Bernauer). Zwei Söhne Otto Ludwigs wanderten nach Südamerika aus.

Jugenderzählungen: Das Hausgesinde 1840 geschrieben und erschienen. — Die Emanzipation der Domestiken, halbsatirische Novelle 1843. — Die wahrhafte Geschichte von den drei Wünschen, Märchen 1842 bis 1843. — Maria, Novelle 1843. — Die Buschnovelle 1844. — Aus einem alten Schulmeisterleben, Bruchstück eines Romans 1845 bis 1846. — Das Märchen vom toten Kinde 1845. — Es hat noch keinen Begriff, Skizze 1847.

Lyrische Gedichte: Buschlieder.

Dramatische Frühwerke: Hanns Frei (Lustspiel in fünf Aufzügen in Versen 1842 in Leipzig begonnen, 1843 vollendet), Die Rechte des Herzens (bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen in Prosa, 1845 vollendet), Die Pfarrrose (bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen in Prosa, entstanden 1845, zum Schauspiel 1850 umgearbeitet unter dem Titel: Die wilde Rose), Das Fräulein von Scuderi (Schauspiel in fünf Aufzügen in Versen, nach E. Th. A. Hoffmanns gleichnamiger Erzählung in den Serapionsbrüdern, 1848 vollendet)

Dramatische Hauptwerke: Der Erbförster (Trauerspiel in fünf Aufzügen in Prosa, entstanden 1849 in Meißen, 1850 aufgeführt, 1853 erschienen. Ältere Entwürfe mit den Titeln: Die Wildschützen, Willem Brandt, Eine Waldtragödie fallen zwischen 1846 und 1848). Die Makkabäer (Trauerspiel in fünf Aufzügen in Versen, begonnen 1851, vollendet 1852, aufgeführt 1853). Das ist die dritte Bearbeitung des Stoffes. Die erste Bearbeitung von 1850 hieß Die Makkabäerin und behandelte das Motiv der Doppelehe; die zweite Bearbeitung von 1851 ist ebenfalls verworfen worden, die dritte kam zum Abschluß.

Zahlreiche dramatische Entwürfe. Die wichtigsten sind: Agnes Bernauerin in mehr als 30 Plan- und Skizzenheften aus den Jahren 1835 bis 1846 und 1854 bis 1864. Es liegen fünf Bearbeitungen vor: 1. Der Liebe Verklärung (1835); 2. Der Engel von Augsburg (1842); 3. Der Engel von Augsburg mit einem Vorspiel und einer Vorrede von dem Landsknecht Hanns Rinken; 4. Das Hauptfragment von 1854, das bis zum dritten Akt reicht; 5. Der Engel von Augsburg (1856 und 1857). Friedrich der Zweite von Preußen (1844). Das Vorspiel dazu heißt: Die Torgauer Heide. König Darnleys Tod (Maria von Schottland) 1853. Genoveva 1856. Marino Falieri 1857

bis 1860. Die Freunde von Imola, Komödie 1860 und 1862. Camiola (Die Kaufmannstochter von Messina) 1860 bis 1864. Leben und Tod Albrechts von Waldstein 1861 bis 1865. Tiberius Gracchus, des Dichters letzte Arbeit 1862 bis 1865; nur der erste Akt ist vollendet.

Erzählungen der reifen Zeit: Die Heiterethei, geschrieben 1854, erschienen 1855. Aus dem Regen in die Traufe 1854. (Die beiden letztgenannten Erzählungen erschienen zusammen unter dem Titel: Thüringer Naturen, die Heiterethei und ihr Widerspiel 1857). Zwischen Himmel und Erde, geschrieben 1855, erschienen 1856.

Kritische Schriften: Shakespearestudien, vom Dichter in fünf umfangreichen Heften niedergeschrieben, die zu vier Bänden zusammengeheftet sind, 1874 zum ersten Male auszugsweise erschienen. Romanstudien, erschienen 1891.

Lebensgeschichtliches: Gespräche Otto Ludwigs mit Lewinsky 1862 bis 1864. — Briefe an Schaller, Eduard Devrient, Julian Schmidt, Auerbach. — Hauskalender.

Ludwigs Entwicklung

Vier Abschnitte lassen sich in Ludwigs Entwicklung unterscheiden: Frühzeit bis 1849, Zeit des dramatischen Schaffens bis 1853, Zeit des epischen Schaffens bis 1857 und Zeit des Versiegens der Schaffenskraft während der Shakespeare- und Romanstudien.

Zwei Höhepunkte liegen in diesen Abschnitten: Der dramatische im Erbförster 1850 und der epische in der Erzählung Zwischen Himmel und Erde 1855. An diesen zwei Gipfelpunkten erkennt man, daß Otto Ludwig ein Doppeltalent war. Er ist in erster Linie Epiker, in zweiter Dramatiker. Lyrik war ihm trotz musikalischer Talente so gut wie ganz versagt. Mehr noch als die künstlerische Anlage hatte ihn das Leben selbst zur Epik gedrängt und ihn durch die Heimateindrücke in Thüringen, durch den stillen Frieden seines Berggartens in Eisfeld, durch die Idylle von Garsebach, durch seine Hinneigung zur Natur und endlich (und dies war das traurigste) durch sein körperliches Leiden zur Versenkung in epische Stoffe geführt. Otto Ludwig war nicht gerade ein Flüchtling des Lebens, aber den Kämpfen des Lebens ist er auch in jungen, gesunden Tagen in Eisfeld, Leipzig und später auch in Dresden ausgewichen. Otto Ludwig war von Natur mehr ein passiver als ein aktiver Held. Er war nicht zu dem Katastrophenleben des Dramatikers (Schiller, Kleist, Büchner, Hebbel, Wagner), sondern zu einem stillen, pflanzenhaften Reifen der Innerlichkeit bestimmt. Verhängnisvoll war, daß ihn wie seine Zeitgenossen jene verkehrte Lehre von der Rangordnung der Dichtgattungen beherrschte und er in den Künsten nicht gleichwertige Ausdrucksformen sah, sondern daß er dem Drama theoretisch die unbedingt erste Stellung einräumte. Er drang zwar im Drama verhältnismäßig rasch zu seinem Gipfelpunkt, dem Erbförster, vor. Das Große dieses Werkes lag nicht im Rechtsproblem (das eigentlich ja gar keins war), sondern in der realistischen und doch stimmungsmächtigen Erfassung der Umwelt und in der Naturnähe mit der Heimat. Das Volkstümliche ist der Boden, der Otto Ludwigs beste Schöpfungen gereift hat. Er wurde von diesem natürlichen Mutterboden durch die falsche Kunstlehre fortgerissen, daß sich die höchste Tragik nur auf den Höhen des Lebens und nur im geschichtlichen Rahmen abspielen könne. Er suchte von den Makkabäern an nicht das naturnahe psychologische Volksdrama, sondern das akademische hohe ideale Kunstdrama mit historischen Stoffen. Er geriet durch das Streben nach diesem Gipfelpunkt in einen verderblichen Wettstreit zugleich mit Hebbel und Schiller.

Es ist ganz sicher, daß sich Otto Ludwig durch den Ehrgeiz nach den Kränzen beider innerlich verzehrt hat. Ein stiller, unaufhörlicher aber brennender Wettkampf begann. Otto Ludwig hat es sich nie gestanden, daß er in Abhängigkeit von Schiller wie von Hebbel geblieben ist. Mit Hebbels Meister Anton wetteifert er im Erbförster, mit Elementen aus Judith und Herodes und Marianne in den Makkabäern, mit Hebbels Agnes Bernauer und Genoveva in seinen Entwürfen. In einer grimmigen Stelle seines Nachlasses nennt Hebbel 1855 Ludwig seinen Mitesser, der alle seine Stücke nacheinander ausbeute. Gewollt hat das Otto Ludwig nicht. Er war ungefähr in der Lage eines Mannes, der glaubt, man sei willensfrei, wenn man gerade das Gegenteil von dem tut, was ein anderer macht. Und mit Schiller, den Otto Ludwig so heftig bestreitet, ist es ganz das gleiche. Theatralisch ist Ludwig selbst im Schluß des zweiten Aktes der Makkabäer nicht über Schiller hinausgekommen. So steht Otto Ludwig nicht bloß im Schatten des größten Dramatikers, der jemals gelebt hat, Shakespeares, sondern auch im Schatten Schillers und Hebbels.

Den schlimmen, entscheidenden Schritt tat Otto Ludwig nach dem Erbförster. Nach diesem Werk entfernte er sich im Streben nach der „idealen" Tragödie vom Volkstümlichen und Heimatlichen. Die Makkabäer erkenne ich als den ersten fundamentalen künstlerischen Irrtum Ludwigs. Aus dem Stück ist, wie sein Verschwinden von der Bühne zeigt, auch nichts Lebensvolles geworden; es ist ein Stück für die Literaturgeschichte, nicht für das Volk; es bleibt im Zuständlichen und Epischen hängen; es hat entbehrliche Szenen, es ist ohne Wurzelverbindung mit Otto Ludwigs Leben; es ist, was man auch von dem Problem von Schein und Sein sagen mag, problemlos; es ist in der Charakteristik der Personen entweder schwankend oder voll Lücken oder schablonenhaft (Antiochusszenen). Der Verfall Otto Ludwigscher Dramatik, das Hineingeraten in die Vorstellungen der Epigonendramatik, das mit den Makkabäern beginnt, zeigt sich bei der Betrachtung seiner dramatischen Entwürfe noch deutlicher. Es ist einzig die Ehrlichkeit und Hoheit seines Wollens, die namenlos schmerzliche Ausdauer und Kraft seines Strebens, das Niedersinken des sterbenden Helden auf seinen Schild, was Achtung, Mitleid und Ehrfurcht verlangt.

Noch einmal versuchte Otto Ludwig die Umstellung seines Wesens in den Jahren des epischen Schaffens von 1853 bis 1857. Es ist mir sicher, daß Otto Ludwig sich wenigstens zuzeiten über den Irrtum seines Schaffens im klaren gewesen ist. Er war der rechthaberische Schulmeister, der Tyrann seines eigenen Talentes. Er glaubte immerdar, es vergewaltigen zu können. Er litt unter dem Wahn des Selbsterziehens und des Zuvielerziehens. Erst erzog er sein Talent, um dem falschen Idealismus zu entgehen, absichtsvoll zum Naturalismus; dann schien ihm wieder der Naturalismus falsch zu sein und er bekämpfte und unterdrückte ihn. Er ist ein kunstvoller kluger Uhrmacher, der ein großartiges Uhrwerk baut und es durch unablässiges Auseinandernehmen schließlich gründlich zerstört. Ludwig wußte, auch wenn er das Dramatische voranstellte, daß viel Episches in seinem Wesen lag. 1853 geht er daran, die epische Seite seiner Natur zu entwickeln. Um sich zu rechtfertigen, kommt er zu der Schutzvorstellung: er wolle sich in der Novellistik eine Milchkuh erziehen, um davon später als Dramatiker leben zu können. Das Epische gelingt ihm fast über Erwarten; Otto Ludwigs Talent

bringt, nachdem das Leben organisch vorgearbeitet hatte, fast mühelos drei große Erzählungen hervor. In die erste nur zu breite Erzählung, die Heiterethei, mischt er gewaltsam, ebenfalls wieder von einer Theorie der Zeit bestimmt, den gequälten Dickensschen Humor, die spleenige Art der Charakteristik der „großen Weiber" nach dem Vorbild des Engländers. Aber der Dickenssche Einfluß schwindet; dieser fremde Bestandteil Otto Ludwigs verdampft in der Retorte seiner Kunst; die dritte Erzählung Zwischen Himmel und Erde ist frei davon. Hier ragt die epische Höhe im Gesamtschaffen Otto Ludwigs empor. Er steht zum zweitenmal auf heimatlichem, auf volkstümlichem Grund; zum zweitenmal hat er die Zügel seines Schicksals in der Hand; er ist zwar Erzähler, aber er ist doch auch verborgener Dramatiker; er schreibt in dieser Novelle die tragischste Dichtung, die ihm überhaupt möglich ist. Und der äußere Erfolg stellt sich auch diesmal ein. Otto Ludwig hätte der umfassende, über das Thüringer Stammestum weit hinausragende große Volkserzähler Deutschlands werden können.

Die dreifache Wendung, die nach 1857 eintritt, das Aufgeben der epischen Gestaltung, die dauernde Stockung des Schaffenstriebes und das Vertiefen und endliche Versinken in dem Shakespearestudium ist eigentlich wohl nur durch die Krankheit zu erklären. Vielleicht war es anfangs nur die Absicht, kränkliche Stunden, Stunden ohne die Weihe des Schaffens nutzbringend zu verwerten, die Otto Ludwig zu den Shakespearestudien führte. Es kam vielleicht auch der Wille hinzu, einmal als Theoretiker festzustellen, was episch ist, dieses Epische vom Dramatischen reinlich zu scheiden und so schließlich nur das Dramatische als geläutertes Edelmetall zu behalten. Bei der Experimentierwut Ludwigs ist diese Absicht wohl möglich. Jedenfalls hat Otto Ludwig auch den theoretischen Weg nicht zu Ende gebracht. Ja, es ist nicht einmal wie aus dem dramatischen und epischen Schaffen irgendein organisiertes Gebilde, es ist überhaupt nichts Geschlossenes aus dem Shakespearestudium hervorgetreten. Es ist ein theoretisches Trümmerfeld übriggeblieben, das größte, das auf deutscher Erde bekannt ist. Es ist die letzte und vielleicht die furchtbarste Tragik in dem Leben Otto Ludwigs, daß er im einzelnen mit den Shakespearestudien sicher recht, im ganzen aber vollkommen unrecht hat, denn die Entwicklung des Shakespearischen Dramas war wie jede große nationale Kunstwandlung zeitlich bedingt; die Weltanschauung Shakespeares ist vergangen; wir müssen nicht zu Shakespeare zurück, sondern über Shakespeare hinaus.

Ludwigs Frühzeit

Bis 1843 hat sich Ludwig fast gleichmäßig auf dem Gebiet der Oper und der Poesie, sowohl der epischen wie der dramatischen, versucht. Zu seinen frühesten Plänen gehört ein großes Gedicht zur Verherrlichung der geliebten Musik. Auch Heldenepen (Otto der Große) standen vor seinem jugendlichen Geist. 1836 vollendete er die dreiaktige Oper Die Geschwister, sein frühestes Werk. Im folgenden Jahr taucht der erste Tragödienplan (Eckart, ein tragischer Polonius) auf. 1838 dichtet und komponiert Ludwig seine zweite Oper Die Köhlerin.

In Leipzig 1840 beginnt die eigentliche literarische Arbeit, und zwar hat hier die e p i s c h e Poesie den Vortritt. Das Hausgesinde, Ludwigs Erstlingsnovelle, zeigt Tiecks Einfluß. Sehr verwickelt im Aufbau, schwerfällig, satirisch

und romantisch zugleich ist die zweite Novelle: Die Emanzipation der Domestiken. All diese papierenen Frühwerke sind ohne Kenntnis des wirklichen Lebens am Schreibtisch ersonnen. Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen zeigt zwar das Vorbild von Amadeus Hoffmann, in den Kleinbildern aus dem Alltagsleben aber richtet sich die realistische Darstellungskunst des jungen Dichters auf. Schon auf eigenen Füßen steht Ludwig in der Novelle Maria, die ein äußerst heikles Thema mit sittlichem Ernst und künstlerischer Weihe behandelt. Die Szenen aus einem alten Schulmeisterleben sind skizzenhafte Anläufe; mißlungen ist das Märchen von einem toten Kinde.

Dramatisch zeigt Otto Ludwigs Verslustspiel Hanns Frei eine gewisse liebenswürdige Gewandtheit auf dem Boden zeitlos romantischer Halbkunst. Völlig mißlingt dem Dichter der Versuch einer modernen tragischen Komposition in den Rechten des Herzens; da überwältigt ihn ganz die romantische Schablone. Selbständiger zeigt er sich im Engel von Augsburg 1843. Eigenes, Starkes, Stimmungsmächtiges bringt das tragische Idyll Die Pfarrose 1845 trotz des störenden Wahnsinns und der Leichensteinfantasie. Eine Federübung zur Lockerung des Handgelenkes, nicht mehr, ist das nach Hoffmanns Novelle geschriebene Schauspiel Das Fräulein von Scuderi.

Das dramatische Schaffen

Im Erbförster hat der Dramatiker Ludwig überhaupt sein Persönlichstes gegeben: die Naturnähe, das völlige Verschmelzen von Personen und Umwelt, das Streben nach dem individuell Wahren und endlich als Schönstes und Bestes das Volkstümliche. Mit Hebbels genialisch schwellenden Frühwerken: Judith, Genoveva, Maria Magdalene läßt sich Otto Ludwigs Waldtragödie freilich nicht vergleichen. Hier ist der Unterschied zwischen Genie und Talent. Hebbel steht auf einem anderen Niveau; Hebbel gibt von früh an Weltanschauungsdramen, Otto Ludwig gibt im besten Fall Erdanschauungsdramen. Man sollte den Begriff des Dioskurenpaares Hebbel und Otto Ludwig, den die erste Freude des Entdeckens geschaffen, überhaupt fallen lassen. Man tut beiden damit unrecht. Das Entscheidende ist, daß Otto Ludwig in der Pfarrose und im Erbförster auf dem Wege zu einem erdgeborenen echten bürgerlichen Charakterdrama war, wo er Gestalten voll Mark und Blut hätte hinstellen können. Ein Vorwärtsschreiten in den Bahnen des Erbförsters hätte Otto Ludwig das Herz des Volkes erobert.

Die beiden alten hitzköpfigen Duzfreunde, der durch und durch rechtliche Erbförster Ulrich und der reiche Fabrikant Stein, geraten in Streit wegen des Durchforstens im Walde. Stein als Besitzer verlangt das Durchforsten, Ulrich verweigert es, weil er als Förster es als eine Gewissenlosigkeit ansieht, dem Walde Schaden zuzufügen. Stein droht, Ulrich abzusetzen; Ulrich bleibt bei seiner Ansicht. So wird er entlassen. Den Fabrikanten Stein reut es mittlerweile, den alten Freund abgesetzt zu haben; er läßt ihm das doppelte Gehalt als Ruhegehalt bieten. Ulrich nimmt es nicht an, er hält sich für unabsetzbar, da er streng und treu nach Recht und Gewissen gehandelt habe. Sein Sohn Andres wird von dem Buchjäger im Walde geprügelt. Auf Befehl des Vaters nimmt Andres seine Flinte, um jeden niederzuschießen, der sich im Wald das Recht des Försters anmaßt. Mag alles andere zu Grunde gehen: Recht soll Recht bleiben. Wilddiebe, lichtscheue Burschen, nehmen in der Grenzschenke dem Andres die Flinte heimlich weg. Einer von diesen, der Lindenschmied, erschießt damit den Buchjäger aus altem Hasse. Der sterbende Buchjäger bezeichnet, weil er die Flinte kennt, Andres als Täter. Inzwischen will der

alte Stein Schloß und Forst seinem Sohne übergeben und dieser soll Ulrich wieder einsetzen. Da hört Stein von dem Mord am Buchjäger und läßt aus ingrimmigem Zorn Soldaten holen. Der junge Stein bittet seine Braut Marie, die Tochter des Erbförsters, zu einem Zwiegespräch in den heimlichen Grund zu kommen. Der Erbförster erfährt (irrtümlicherweise!), daß Robert Stein dort im heimlichen Grund, Andres, des Försters Sohn erschossen habe und beschließt fürchterliche Rache zu nehmen, Auge um Auge, Zahn um Zahn. Die Tat ist vollbracht. Der Erbförster hat im heimlichen Grund, wie er glaubt, Robert, den Sohn seines Feindes, erschossen. Er meint, auch bei dieser Tat im Rechte gewesen zu sein. Aber Robert lebt, und furchtbar klärt sich alles auf. Marie ist, als der alte Förster auf Robert anlegte, absichtlich in den Schuß gelaufen und so von des Vaters Hand gestorben. Entsetzen packt den Erbförster. Er sieht ein, daß er Unrecht hatte. Er erschießt sich mit seinem eigenen Gewehr.

Der Erbförster ist wenigstens indirekt ein Werk der Revolution von 1848/49. Die Empörung des Herzens, die Aufsässigkeit des natürlichen Rechtsgefühls gegen die verstandesmäßige Logik des starren Gesetzes: das ist, von allem kleinlichen Beiwerk und dem Schicksalskram losgelöst, die Grundidee des Erbförsters. Groß und schön zeigt Ludwig, wie sich dieser Kampf aus dem Zusammenstoß zweier Temperamente entwickelt. Überwältigend herrlich ist es, daß der Hintergrund dieses Kampfes der Wald, der freie, grüne, deutsche Wald ist, wo sich noch Vorstellungen aus mächtiger Vorzeit erhalten haben. Begreiflich, daß sich dieser Kampf der Temperamente steigert und daß wir in das Ringen verblendeter, verdüsterter Menschen hineingerissen werden. Nur tritt hier ein Bruch ein. Das Trauerspiel des naiven Rechtsgefühls wird nicht mit Charakteren und Temperamenten, es wird mit Zufällen, Mißverständnissen und Verwechslungen zu Ende geführt. Erst am Schluß, als der einfach und gerad fühlende Mann mit seiner naiven Selbstüberhebung aus der Verfinsterung seiner Seele zur vollen Klarheit erwacht, wird stark Menschliches wieder wach.

Die Makkabäer 1852 sind, wie ich schon ausgeführt habe, für mein Gefühl kein künstlerischer Fortschritt. Sie sind mehrfach umgestaltet worden. Otto Ludwig wollte anfangs die altjüdische Doppelehe zum Mittelpunkt machen; die beiden Frauen Judas, die stolze Lea und die demütige Thirza (später Naemi genannt) sollten in Gegensatz gebracht werden, die Volksbefreiung durch Juda aber in den Hintergrund treten. Später ließ Ludwig das Motiv der Doppelehe fallen, er machte Lea zur Mutter und Naemi zur Gattin Judas. Manches aus dem älteren Entwurf blieb jedoch bestehen; Lea und Juda fordern allzu gesondert voneinander die Teilnahme für sich; die Handlung rollt nicht in lückenloser Aufeinanderfolge von Ursache und Wirkung ab; die Episode Eleazars drängt sich störend hervor, der dritte und vierte Akt sind breite Zustandsschilderungen, die um so hemmender wirken, als der zweite Akt und die Szene zwischen Lea und Naemi das dramatisch Schönste und Wirksamste sind, was Ludwig je geschrieben hat, wenngleich der Erbförster bei all seinen Schwächen an realistischer Kunst höher steht und das echt Otto Ludwigsche besser zum Ausdruck bringt als die Makkabäer.

Die Zeit des epischen Schaffens

Etwa im Jahr 1853 entschloß sich Ludwig, wie er sagt, das Dramatische vor der Hand beiseite zu legen und sich im Epischen zu versuchen. Auerbach hatte ihn wohl dazu angeregt, aber einen Einfluß auf ihn hat er nicht gehabt. Ludwig

wollte etwas viel Größeres als Auerbach meinen konnte: er wollte die deutsche Dorf- oder Landgeschichte, die auf dem provinziellen Untergrund fußte, zu einem großen deutschen Roman ausweiten. Die Möglichkeit dazu sah er in der Verbindung der deutschen heimatlich gerichteten Novelle mit der Technik des Dickensschen Romans.

Der Dickenssche Einfluß auf Ludwig setzte 1853 ein. Er war keineswegs günstig. Durch den Dickensschen Einfluß kam in die Heiterethei, Otto Ludwigs erste größere Erzählung, ein künstlerischer Zwiespalt, der das Werk äußerst schwerfällig macht und innerlich zerreißt. Die Hauptpersonen, Holdersfritz und Annedorle, sind Otto Ludwigs eigener dichterischer Besitz und stehen frei von Dickensschem Einfluß auf Thüringer Ludwigschem Boden; die Kleinstadtmenschen aber, die Originale aus Luckenbach und die gräßlichen großen Weiber des Städtchens sind in Dickensscher Art ausgeführt, maniriert, mit feststehenden Wendungen, von gequältem Humor. Das Dickenssche Element hat hier die schlichte Lebenswahrheit der Thüringer Charakterschilderung verdorben.

Der Aufbau selbst ist einfach und klar. Drei Handlungsstämme steigen auf: Dorle, Fritz und die Kleinstadtmenschen. Der Dichter verfährt synthetisch. Aus Gegebenem dringt die Verwicklung hervor und löst sich wieder. Die erste Hälfte der Erzählung bringt vorwiegend äußere Ereignisse; die zweite spielt sich mehr im Innern der Personen ab.

Die Heiterethei. Annedorle, ein armes fleißiges Mädchen des Städtchens, strotzend von Gesundheit, dabei mutwillig und um die Antwort nie verlegen, wird von jung und alt Heiterethei genannt. Herb und trotzig gegen Männer, ist sie auch gegen den Holdersfritz spröde. Heimlich ist sie ihm gar gut, aber um so trotziger ist ihr Wesen; gründlich sagt sie dem Holdersfritz die Wahrheit wegen seines Wüsttuns. Als ihn das Annedorle so abgefertigt hat, tobt der Holdersfritz noch einmal seine Wildheit aus.

Die „großen Weiber" des Städtchens, die Gringelswirtin, die dicke reiche Valtinessin, die Morzenschmiedin und die Martinessin kommen alltäglich in das kleine Haus der Heiterethei und machen das Mädchen ganz „desperat", bis sie glaubt, der Holdersfritz wollte ihr eins anhängen und laure mit dem Beil auf sie. Als die Heiterethei Fritz in der Nacht auf dem Ulrichsteg stehen sieht, fährt sie mit ihrem Schubkarren gegen ihn und schleudert ihn dadurch ins Wasser. Was sie getan, wird ihr bald leid. Zum Glück hat sich der Holdersfritz gerettet, muß aber lange krank liegen. Die Heiterethei weist die bösen Klatschweiber zornig aus dem Stüble, aber sie findet deshalb bald keine Arbeit mehr im Städtchen. Ihr Haus verfällt; es regnet zum Dach herein; für das Liesle, ihr Schwesterkind, hat sie bald keinen Wecken mehr. Auch Eifersucht quält sie, aber sie bleibt die alte trotzige Heiterethei. Da kommt Holdersfritz und bietet ihr eine Stellung bei seiner Mutter, einem alten Fräle. Es wird auch bekannt, daß der reiche Holdersfritz Annedorle heimführen will. Aber leicht macht sie es ihm nicht. Am Abend vor der Hochzeit sagt er ihr daher einmal gründlich die Wahrheit. Ihr Trotz stammt daher, daß sie in der Ehe ihrer Eltern gesehen hat, wie das Heiraten ein Unglück für die Frauen sein kann. Endlich aber ist der alte trotzige Sinn ganz heraus. Der Holdersfritz hat die Heiterethei gebändigt.

Die Heiterethei ist für die Dürftigkeit des Stoffes allerdings zu breit, um künstlerisch reinen Genuß zu gewähren. Ludwig fehlt gegen eins der Grundgesetze der Kunst: daß alle Kunst nur andeutend sein kann und darf, und daß der Dichter dem Gefühl und der Fantasie des Lesers einiges auszumalen überlassen muß. All dies beeinträchtigt den Genuß, den viele geradezu herrliche Stellen in den drei Erzählungen bereiten.

Auch die zweite Novelle: Aus dem Regen in die Traufe, ein derber, fast Kellerscher Schwank, ist von Dickens beeinflußt; erst Zwischen Himmel und Erde ist wieder frei von Dickens und ganz und gar Ludwigs eigener Besitz. In Himmel und Erde zeigte Ludwig, daß in den unscheinbarsten Stoffen die meiste wahre Poesie liegt; unbefangen, treu und stimmungsvoll gab er das Thüringer Volksleben wieder, beschrieb exakt die einzelnen Hantierungen, bildete ein Stück wirklicher Natur aufs schärfste nach und individualisierte die Sprechweise seiner Personen mit größter Treue. Diese Erzählung, Ludwigs reifstes Kunstwerk überhaupt, wird noch bewundert werden, wenn seine Dramen längst der Geschichte angehören. Vier Handlungsstämme tragen das Werk: Apollonius, Fritz, Christiane, der Vater. Erstes und letztes Kapitel liegen wie ein Rahmen um das Werk. Im ersten Kapitel erfahren wir die vollendete Tatsache. Um diese zu erklären, erzählt uns der Dichter in zwanzig Kapiteln die Geschichte und am Ende der Erzählung stehen wir wieder da, wo wir ausgegangen sind. Zwischen Himmel und Erde ist die stärkste Leistung Ludwigs. Sie ist eine Tragödie in erzählender Form, ein Werk, das Ludwig allerdings, wie er sagt, hinter dem Rücken des Dramatikers gemacht hat. Die Frau zwischen zwei Männern und das Kain-Abel-Motiv werden ganz eigenartig verbunden und noch eigenartiger gelöst.

Zwischen Himmel und Erde. Der alte strenge Dachdeckermeister Nettenmair ist blind geworden; er erträgt es aber nicht, daß sein Ansehen dadurch leidet, er will noch immer als Leiter des Geschäftes gelten. Der Meister hat zwei Söhne, Fritz, den jovialen, gesinnungslosen Egoisten mit zu wenig Gewissen, und Apollonius, den Federchensucher, den tüchtigen edlen Menschen mit dem allzu zarten Gewissen. Apollonius verliert an den Bruder, der auch Schleichwege nicht scheut, die heimlich geliebte und ihn liebende Christiane. Traurig zieht er in die Fremde. Nach vielen Jahren kehrt Apollonius in das Haus des Bruders zurück. Fritz fühlt, wie sein Ansehen und seine Beliebtheit schwinden. Ein Ausbruch seiner Wut tötet sein Kind; aus Eifersucht und Neid will er den Bruder vom Schieferdeckgerüste, „zwischen Himmel und Erde“ am Turm von St. Georg, herabstürzen. Statt dessen stürzt er selbst in die Tiefe. Apollonius könnte nun Christiane heiraten. Er schwebt aufs neue „zwischen Himmel und Erde.“ Aber er ist der Mann des zarten, ja des überzarten Gewissens; als sittlicher Hypochonder führt er das verwitwete Weib nicht heim; wie Bruder und Schwester leben sie zusammen und erbauen auf der Erde den Himmel durch Wohltun und fromme Liebe.

Das synthetische und analytische Verfahren ist hier fast vollendet verbunden. Aber auch das epische Schaffen Otto Ludwigs geriet wie das dramatische ins Stocken; die Möglichkeit der Tat versinkt mehr und mehr und grübelnd steht der Dichter nun seinem eigenen dramatischen und epischen Schaffen gegenüber.

Die dramatischen Entwürfe

Nach der Abfassung der Makkabäer hat Otto Ludwig bekanntlich kein Drama mehr vollendet. „Ich sehe alles“, sagte er, „ich hab's vor mir, deutlich, aber machen, der Sprung über den Graben vom Denken zum Festsetzen, geht nicht.“ Als Hauptgrund bezeichnet er selbst den Mangel an Selbstvertrauen, der wiederum eine Folge seines jahrzehntelangen Siechtums war. Dieses hatte ihn auch dem wirklichen Leben allzu sehr entfremdet und ihn auf die Arbeit in der Studierstube hingewiesen. Er kannte seinen Fehler gut:

„Meine Not ist, daß ich die Übersicht des Ganzen im Ausarbeiten des Einzelnen verliere. Mein Fehler ist, daß ich alle Erfordernisse einzeln durchnehme, daß ich meine Aufgabe erst in mehrere zerlege, dann jede dieser neuen Aufgaben aufs genaueste lösen will. Ich finde leicht die Mannigfaltigkeit zu einer gegebenen Einheit, werde aber konfus, wenn ich eine große Mannigfaltigkeit in eine Einheit binden soll.“

Der etwa 25 dramatische Entwürfe umfassende Nachlaß ist eine wahre Heerschau von Stoffen der Weltliteratur, wie sie die Epigonen und die akademischen Dichter der Zeit ebenfalls aufweisen. Originalität in der Stoffwahl ist Otto Ludwig nicht zuzuerkennen. Auch nicht ein einziger volkstümlicher Stoff ist darunter, nicht ein einziger, in dem Otto Ludwig, der arme, kranke, einsiedlerische Mensch, sich selbst und sein Inneres hätte darstellen können. Was konnte er menschlich in seine akademisch-historischen Stoffe hineinlegen? Karl der Kühne, Christus, Charlotte Corday, Arminius, Friedrich d. Gr., Cromwell, Andreas Hofer, Marino Falieri, Genoveva, die brünstige Maria von Schottland, der scharlachfarbene Albrecht von Waldstein; es kann niemand behaupten, daß Otto Ludwig in ihnen die Symbolisierung seines Inneren finden konnte. Otto Ludwig tritt zu äußerlich an alle diese Stoffe heran; es fehlten ihm nicht immer, aber zumeist, die inneren Beziehungen zu seinen Entwürfen; es fehlten auch, und zwar ausnahmslos, die Beziehungen der Stoffe zu der Zeit. Auch die bekannte Stelle in den Shakespearestudien, wo er von der Entstehung seiner Werke, von den musikalischen und optischen Begleiterscheinungen bei seinem Schaffen spricht, ändert an einer gewissen äußerlichen Durchführung seiner Pläne nichts. Mit einer dramaturgischen Fertigkeit, mit der bloßen „Technik“ glaubt Ludwig diese Pläne bewältigen zu können. Er glaubt an ein dramaturgisches Wunderelixier, das in seinen Händen jeden Stoff der Weltliteratur in ein Drama verwandeln kann, wie die Tinktur der Goldmacher jedes schlechte Metall in reines Gold verwandeln sollte. Er sucht und sucht nach diesem Wundermittel und bringt einen Stoff nach dem andern zur Prüfung und Wandlung in die alchemistische Küche. Seit dem Erbförster und den Thüringer Erzählungen hat Otto Ludwig den Instinkt für das Volkstümliche, ja mehr noch: für das seiner Natur Gemäße verloren. Es steckt, so verwunderlich das heute vielen klingen mag, in Otto Ludwig doch mehr Epigonentum als man denkt. Hebbels Gestalten sind selbst dort, wo sie mißlungen sind, doch immer Umschmelzungen aus seinem Innern (Judith, Golo, Julia, Marianne, Rhodope, Demetrius). Otto Ludwigs Dramenentwürfe bleiben immer in der Peripherie. Sie sind keine nur einmal mögliche Symbolisierungen eines nur einmal vorhandenen Geistes. Otto Ludwigs dramatische Pläne steigen nicht mit Notwendigkeit aus der Brunnenstube des Innern empor, sondern sie sind Versuche in der Stube des gebildeten Dramaturgen, wo viele Papiere und viele Möglichkeiten der Ausführung liegen. Über das Technische und das Stoffliche hinaus fesselt uns in Otto Ludwigs Entwürfen eigentlich nichts wahrhaft Persönliches. Es ist ein Artunterschied, kein Gradunterschied, der Hebbels und Otto Ludwigs Kunstwelten hier trennt.

Mit Hebbels und Schillers Stoffen ringt Otto Ludwig am meisten. Am gewaltigsten war Ludwigs Arbeit an Agnes Bernauer, die er fünfmal umgestaltete. Mit Schiller wetteiferte er in König Darnleys Tod (Maria Stuart) und Leben und Tod Albrechts von Waldstein. Die Auffassung ist in beiden Entwürfen groß und kühn. Die Stuart ist bei Ludwig ein Überweib von Ent-

schlossenheit, Leidenschaft und ungemessenem weiblichen Stolz, ohne Innerlichkeit und Sittlichkeit. Das Stück sollte mit der Gefangennahme Marias in England enden. Der Waldstein Ludwigs breitet sich wie eine Zeichnung zu einem ungeheuren Freskogemälde aus. Waldstein erscheint darin als dämonischer Emporkömmling, der durch die Triebkraft des Ehrgeizes gewaltig emporwächst. Das Stück sollte außer Waldstein Gustav Adolf, Maximilian von Bayern und Kaiser Ferdinand vorführen. Der erste Akt sollte auf Waldsteins Schloß und in Wien spielen und die Gärung vor der Absetzung in Regensburg behandeln, der zweite sollte Waldsteins Absetzung bringen, der dritte Gustav Adolfs Auftreten und Waldsteins neues Steigen, der vierte die Schlacht bei Lützen als Wendepunkt, der fünfte die Anklage beim Kaiser und Waldsteins Ermordung. Daß dies nur im Entwurf groß ist und daß der kranke Ludwig nicht der Mann gewesen wäre, in dramatischer Gliederung die Waldstein- und Stuartpläne auszuführen, kann nicht bezweifelt werden.

Die Shakespearestudien

Ludwig betrieb seit 1847 die Zergliederung gelesener und gesehener Stücke. Zwischen 1850 und 1855 erweiterten sich diese Untersuchungen zu den Anfängen der Shakespearestudien. Von 1856 bis 1860 überwiegen die Studien bereits die eigenen Arbeiten, und aus den tagebuchartigen Aufzeichnungen, die ursprünglich nur das eigene Schaffen vorbereiten sollten, wird eine große Lebensarbeit. Es ist auffallend, daß Otto Ludwig sich nur an einen kleinen Kanon von sechs Shakespeareschen Stücken gehalten hat (Hamlet, Lear, Othello, Macbeth, Romeo, Julius Cäsar), dazu kommen noch vereinzelt Der Kaufmann von Venedig und Coriolan. Otto Ludwig hat nicht wissenschaftliche Shakespearestudien getrieben, sondern die praktischen Interessen des dramatischen Dichters verfolgt. Die von ihm außer Betracht gelassenen Stücke Shakespeares (sämtliche Königsdramen, die Lustspiele, Timon, Antonius und Cleopatra und andere) ergeben fraglos schon ein wesentlich abgewandeltes Bild Shakespeares. Aber auch aus den behandelten Stücken hat Ludwig nur das herausgelesen, was ihm beim Schaffen half und was ihm im Kampf gegen Schiller, gegen Hebbel, gegen die französischen „Maschinendichter" und gegen die jungdeutschen Tendenzdichter nützen konnte.

Otto Ludwigs Shakespearestudien stehen auf dem Standpunkt der unbedingten Wertschätzung Shakespeares. „Die von Shakespeare geschaffene Form der Tragödie", so lautet das Axiom der Ludwigschen Studien, „ist für die vollkommenste Tragödie unentbehrlich; sie ist keine Lizenz, sondern ein Gesetz." Daß hier der Grundirrtum Otto Ludwigscher Kunstanschauung liegt und daß damit nur erneut das ganze Elend orthodoxer Kunstbehandlung heraufbeschworen wird, ist schon gesagt worden.

Von geringerem Umfang und Wert sind Otto Ludwigs Romanstudien. Er trieb diese in den Jahren 1858 bis 1860, also zu einer Zeit, als er schon aufgehört hatte, Erzählungen zu schreiben. Die Romanstudien befassen sich mit Werken von Dickens, Scott, George Elliot, Thackeray, vereinzelt auch von Keller. Sie sind nicht so geschlossen wie die Shakespearestudien und voll Selbstkorrekturen. Behandelt werden Aufbau, Handlungsstämme, Spannungstechnik, epischer Stil, Dialog, Mittel der Charakteristik usw.

Neue kritische Erkenntnisse

Von dem, was Ludwig der Künstler geschaffen hat, muß man absolut trennen, was Ludwig der Theoretiker erkannt hat. Eine zusammenhängende, auch philosophisch begründete Dramaturgie hat Otto Ludwig zwar nicht gefunden. Auch hier steht Hebbel als der viel größere Geist da. Den Grundirrtum der ganzen Studien Otto Ludwigs bezeichnete ich schon; es kann niemand da anfangen zu lieben, wo ein anderer zu lieben aufgehört. Es kann niemand mit Shakespeare weiter atmen, wo Shakespeare zu atmen aufgehört. Es ist so wenig möglich, uns Shakespearesche Kunstbehandlung anzueignen, als wir uns zu Menschen und Engländern des 16. Jahrhunderts machen können. Wir müssen, wir mögen wollen oder nicht, über Shakespeare hinaus und nicht zu Shakespeare zurück; wir dürfen uns auch nicht an die Vergangenheit anklammern, sondern wir müssen den Funken des neuen Lebens in uns selber, in unserer Zeit und in ihren Problemen suchen. Dennoch hat Otto Ludwig in anderer Beziehung befreiend gewirkt.

Die unnatürliche Scheidung, die Goethe und Schiller und auf ihren Spuren die Romantiker in die Dichtung gebracht haben, indem sie das Schöne von dem Wahren trennten und aus der Fantasie eine Fata Morgana machten, eine geträumte Insel voll Traumes, die den Menschen, der sie sieht, mit der wirklichen entzweit und ihm das Heimatgefühl in dieser raubt, diese unnatürliche Scheidung muß der Anschauung der vollen Lebenswahrheit weichen. „Wir müssen in unsrer künstlerischen Anschauung von der Natur ausgehen", sagt Otto Ludwig. „Die Natur ist namenlos reich in jeder Beziehung, und in ihren Ideen so einfach, wir müssen nur lernen, diese Einfachheit zu erkennen und die in ihr liegende Schönheit zu sehen." Alles Unwahre ist auch unschön. Die Sentenzen Schillers, „die Juwelen zum Herausnehmen, die geprägten Taler und Dukaten, die silbernen Äpfel, die an dem Baum der Rede hängen", sind zu verwerfen.

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es ist, zu schmähen. Der Dramatiker älterer Schule suchte irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, eine Roheit des Schicksals gegen das Schönheitliche und gegen einen edlen Menschen, um es in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegreich zu bekämpfen. Idealist und Naturalist irren gleichmäßig: Der Naturalist nennt nur das wahr, was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. „Es ist falsch, wenn unsre jugendlichen Illusionen durch Schiller zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen werden; wir werden dadurch bloß zu einem in der Fantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub und was das Schlechte ist, ungerecht gegen die Wirklichkeit macht." Im einzelnen lauten Ludwigs kritische Erkenntnisse, die allerdings mehr auf Ibsens als auf Shakespeares Stücke passen:

Ein gutes Stück ist eigentlich nichts anderes als eine Katastrophe mit einer sorgfältigen Motivierung, durch die der Verstand zufriedengestellt, die Fantasie angeregt und das Gefühl befriedigt wird. Eine Tragödie ist die Darstellung des Kampfes zwischen einer Leidenschaft und einer bestehenden Weltordnung, deren Recht als solches von den Leidenschaftsträgern anerkannt wird. Das Tragische wirkt nur dann zugleich wahr und sittlich, wenn der Dichter die Schuld nicht bemäntelt, sondern sie aus großer Leidenschaft hervorgehen läßt.

Der Stoff ist unter anderen der glücklichste für die Bearbeitung, der immer dieselbe Anzahl von gegensätzlich scharf charakterisierten Personen im engsten Raum zusammenhält und

mit ruhiger Bewegung seinem Abschluß entgegengeht. Die konzentrierteste Form von Stücken ist die, wo vor dem Beginn der eigentlich sichtbaren Handlung schon ein großer Teil der Abwicklung begonnen hat und wo die Handlung eigentlich bloß noch in Gesprächen und Besprechung der Lage besteht.

Der Dialog muß sich scheinbar ohne Absicht realistisch um die Hauptlinie der Entwicklung herumbewegen, reich an Gestikulationen, an „Gesprächsmimen" sein, mehr ein Textbuch, aus dem der Schauspieler das Leben herausholt, als ein rein fürs Lesen bestimmtes Dichtwerk.

Jedes Stück muß einen bestimmten Grundton, eine eigene Grundfärbung haben. Dieser Grundton muß wieder abgewandelt werden, so daß jede Szene, jede Einzelrede eine Nüance der besonderen Farbe ist, die das Stück mit hat.

Auch jeder Charakter hat seine Grundfarbe. Diese enthüllt sich aber nicht in jedem Wort, jeder Handlung, jedem Moment, sondern nur in der Leidenschaft (Ludwig macht hierbei einen wichtigen Unterschied von Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit). Es ist grundfalsch, die Gestalten immer in der Leidenschaft zu zeigen; es ist auch falsch, die Gestalten immer in die Wappenfarben ihrer Rüstung zu hüllen. Hebbels Figuren zeigen die Grundfarbe in jedem Wort und in jeder Handlung. Sie machen immer „individuell Männchen" und sind auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen (direkte Charakteristik). Das Richtige ist, daß sich der Charakter einer Person im Kunstwerk ohne ihr Wissen, ja oft wider ihren Willen zeigt. Die dramatischen Personen kennen ja selber ihren Charakter zumeist nicht, aber indem sie ihren vermeinten schildern wollen, müssen sie unwillkürlich und ohne es zu wissen, ihren wirklichen schildern (indirekte Charakteristik). Die Personen soll man für Menschen halten, sie müssen sich also wie Menschen gebärden, und wenn ein Schicksal auf uns Eindruck machen soll, so darf es kein Theaterschicksal sein.

Etwas technisch Besseres hatte kein Ästhetiker oder Kritiker der nachklassischen Zeit gesagt. Die Gedankenschätze der Otto Ludwigschen Shakespeare- und Romanstudien blieben aber lange verborgen; als eine Auswahl 1874 erschien, war man zu ihrem Verständnis noch nicht reif, und mühsam mußte eine ganze Generation von Dichtern nach 1884 von neuem entdecken, teilweise auch von Russen, Norwegern und Franzosen als Anregung empfangen, was in Otto Ludwigs Untersuchungen schon 1850 einem deutschen Dichter kritisch und poetisch zur Gewißheit geworden war.

Die deutschen Dichter nach ihren Stämmen geordnet

Eine kurze Übersicht einiger Dichter des 19. Jahrhunderts nach ihren Stämmen schließe ich den vorgenannten, von ihrer Heimat vielfach beeinflußten Dichtern an. Sie ergibt einerseits eine oft überraschende Verwandtschaft der Dichter, andererseits einen Einblick in die künstlerische Begabung der deutschen Stämme. „Im Geheimnis des Blutes und des Bodens ruht das Geheimnis der Kunst."

Elsässer: Karl Candidus, Adolf Stöber, Heinrich Schneegans, Friedrich Lienhard, Gustav Stoskopf, René Schickele, Ulrich Rauscher, Otto Flake, Ernst Stadler, Bernd Isemann, Kurt Abel.

Badener: Johann Peter Hebel, Josef Viktor Scheffel, Heinrich Hansjakob, Adolf Schmitthenner, Bruno Rüttenauer, Wilhelm Weigand, Ludwig Eichrodt, Hermine Villinger, Heinrich Vierordt, Hermann Burte.

Schweizer: Martin Usteri, Ulrich Hegner, Jeremias Gotthelf, David Heß, Gottfried Keller, Heinrich Leuthold, Conrad Ferdinand Meyer, Karl Spitteler, Ernst Zahn, Meinrad Lienert, Josef Reinhardt, Rudolf von Tavel, Arnold Ott, Paul Schöck, Jakob Frey, Adolf Vögtlin, Heinrich Federer, Alfred Huggenberger. —

Pfälzer und Hessen: Franz Dingelstedt, Heinrich König, Ernst Elias Niebergall, Alfred Bock, Luise von Ploennies, Martin Greif, Heinrich Riehl, Kurt Aram, K. E. Knodt, Wilhelm Holzamer, Wilhelm Schäfer, Karl Kösting, Friedrich Stoltze, Ernst Eckstein, Wilhelm Wallcth.

Schwaben: Friedrich Hölderlin, Justinus Kerner, Ludwig Uhland, Gustav Schwab, Wilhem Hauff, Wilhelm Waiblinger, Eduard Mörike, Georg Herwegh, Max Schneckenburger, Karl Gerok, Friedrich Theodor Vischer, Wilhelm Hertz, Hermann Lingg, Hermann und Isolde Kurz, Hermann Hesse, Karl Gustav Vollmöller, Heinrich Lilienfein, Emanuel von Bodman, Charlotte Birch-Pfeiffer, Ludwig Laistner, Ludwig Finckh, Cäsar Fleischlen, Max Eyth, Sebastian Sailer, Ilse Frapan.

*

Bayern: Melchior Meyr, Franz von Kobell, Karl Stieler, Hans Steub, Ludwig Hopfen, Hermann von Schmid, Karl und Anton von Perfall, Maximilian Schmidt, Ludwig Ganghofer, Josef Ruederer, Ludwig Thoma, H. v. Gumppenberg, Christian Morgenstern.

Tiroler: Adolf Pichler, Hermann von Gilm, Anton Renk, Franz Kranewitter, Arthur von Wallpach, Rudolf Greinz, Karl Schönherr.

Salzburger: Michael Dengg.

Ober- und Niederöstreicher: Franz Stelzhamer, Robert Hamerling, Leopold Hormann, Karl Adleitner, Hermann Bahr, Enrika von Handel-Mazzetti, Anton Wildgans.

Wiener: Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund, Ed. von Bauernfeld, Nepomuk Seidl, J. G. Vogl, Ferdinand von Saar, Franz Nissel, Ludwig Anzengruber, Rudolf Hawel.

Steiermärker: Anastasius Grün, Peter Rosegger, Hans Grasberger, Fraungruber, Wilhelm Fischer-Graz, Rudolf Hans Bartsch.

Deutsch-Böhmen und Mähren: Josef Rank, Adalbert Stifter, Egon Ebert, J. V. Widmann, Marie von Ebner-Eschenbach, Anton Dietzenschmidt.

Deutsch-Ungarn: Nikolaus Lenau, Eugenie delle Grazie.

*

Mainfranken: Jean Paul, Friedrich Rückert, Oskar von Redwitz, Heinrich von Reder, M. G. Conrad, Max Dauthendey.

Rhein- und Moselfranken: Clemens Brentano, Otto Kinkel, Nikolaus Becker, Karl Simrock, Müller von Königswinter, Ernst Müllenbach, Wilhelm Bölsche, Stefan George, Wilhelm Schmidtbonn, Rudolf Herzog, Herbert Eulenberg, Hermann Stegemann, Emil Rosenow.

*

Thüringer: Novalis, Otto Ludwig, Lindner, Julius Sturm, Julius Grosse, Baumbach, August Trinius, Helene Böhlau, Anna Ritter, Paul Quensel, Otto Erler.

Obersachsen: Th. Körner, Wilhelm Müller, Mosen, R. Wagner, Nieritz, Julius Hammer, Roderich Benedix, Adolf Stern, Otto Ruppius, Friedrich Nietzsche, Hermann Conradi, Wilhelm von Polenz, Wolfgang Kirchbach, Emmy von Egidy, Kurt Martens, Max Geißler, F. A. Beyerlein, Kurt Geucke, Kurt Arnold Findeisen.

Schlesier: Eichendorff, Raupach, Laube, Sallet, Waldau, Kopisch, Freytag, Holtei, Strachwitz, Gottschall, Schönaich-Carolath, Heinrich Steinhausen, Karl und Gerhart Hauptmann, O. J. Bierbaum, Hermann Stehr, Ewald Gerhard Seliger, Eberhard König.

*

Brandenburger: J. J. W. Bornemann, Heinrich von Kleist, Achim von Arnim, Karl Immermann, Gustav zu Putlitz, Fedor von Zobeltitz, Julius Wolff, Ernst von Wildenbruch, Gustav von Moser, Bruno Wille, Richard Dehmel, Otto Borngräber.

Berliner: Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck, Karl Gutzkow, Paul Heyse, Karl Frenzel, Karl Bleibtreu, Ferdinand Avenarius, Adalbert von Hanstein, Wilhelm Arent, Wilhelm von Scholz, Richard Nordhausen, Frieda und Margarete von Bülow.

Französische Emigranten: Fouqué, Adalbert von Chamisso, Wilibald Alexis, Spitta, Luise von François, Malwida von Meysenbug, Otto Roquette, Theodor Fontane. Mütterlicherseits: Emanuel Geibel, Felix Dahn, Paul de Lagarde, Eugenie delle Grazie, Karl Söhle.

*

Westfalen: Annette von Droste, Freiligrath, Grabbe, Levin Schücking, F. W. Weber, Hermann Wette, Emil Rittershaus, Josef Pape, die beiden Hart, Lauff, Peter Hille, Lulu von Strauß und Torney, Ferdinand Krüger, Hermann Löns.

Niedersachsen: Die beiden Schlegel, Ernst Schulze, August von Platen, Friedrich Bodenstedt, August Niemann, Eduard Grisebach, Hans Herrig, Albert Möser, Wilhelm Raabe, Allmers, Fitger, Wilhelm Busch, Otto Erich Hartleben, Heinz Tovote, Wilhelm Meyer-Förster, Heinrich Sohnrey, Karl Söhle, Paul Ernst, Georg Ruseler, Franz Diederich, Ricarda und Rudolf Huch, Franz Evers, Georg von Ompteda, Karl Henckell, Frank Wedekind, Börries von Münchhausen.

Schleswig-Holsteiner: Friedrich Hebbel, Klaus Groth, Theodor Storm, Johann Meyer, Johann Hinrich Fehrs, Wilhelm Jensen, Hermann Heiberg, Detlev von Liliencron, Charlotte Niese, Timm Kröger, Adolf Bartels, Gustav Frenssen, Ottomar Enking, Sven Kruse, Helene Voigt-Diederichs.

Hansestädte: Georg Nikolaus Bärmann, Gerstäcker, Geibel, Wilhelm Henzen, Bulthaupt, Oskar Mysing, Otto Ernst, Fritz Stavenhagen, Gustav Falke, Heinrich und Thomas Mann, Gorch Fock.

Mecklenburger: Fritz Reuter, John Brinckmann, Adolf von Schack, Adolf Wilbrandt, Heinrich Seidel, Max Dreyer, P. H. Hartwig, Felix Stillfried.

Pommern: Heinrich Kruse, Ernst Scherenberg, Richard Voß, Edmund Höfer, Hans Hoffmann, Arno Holz, Hans Benzmann, Margarete Beutler.

*

Westpreußen: Johannes Trojan, Max Halbe, Paul Scheerbart.

Posener: Alberta von Puttkamer, Max Kretzer, Karl und Georg Busse.

Ostpreußen: Zacharias Werner, Max von Schenkendorf, E. Th. A. Hoffmann. Albert Dulk, Wilhelm Jordan, Ferdinand Gregorovius, Ernst Wichert, Hermann Sudermann, Fritz Skowronnek, Karl Bulcke, Johanna Ambrosius, Agnes Miegel, Arno Holz, A. K. T. Tielo.

Balten: Alexander von Ungern-Sternberg, Viktor Hehn, Graf Eduard Keyserling, Karl von Freymann, Maurice von Stern, Elisabet von Heyking, Jeannot von Grotthus, Korfiz Holm.

*

Deutschamerikaner: Franz Lieber, Therese A. L. Robinson (Talvj), Friedrich Münch, Ludwig August Wollenweber, Aulenbach, Karl de Haar, Weitershausen, Eduard Dorsch, Kaspar Butz, Konrad Krez, Otto Ruppius, Frank von Siller, Otto Soubron, E. Klaubrecht, Hugo Bertsch, Georg Sylvester Viereck, Konrad Nies, Edna Fern.

Im Anschluß an diese Übersicht sei verwiesen auf das Werk von Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften Bd. 1: Die Altstämme 800 bis 1600. Bd. 2: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600 bis 1780. Bd. 3: Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800.

Das musikalisch-romantische Genie

Richard Wagner

Zwei Genies hat die Generation aufzuweisen: Richard Wagner und Friedrich Hebbel. Wagner ist der Schöpfer des modernen Musikdramas, Hebbel der Schöpfer des modernen Charakterdramas. Wagner wird uns hier nicht vom musikalischen Standpunkt aus beschäftigen, sondern als Gesamtkünstler, als Romantiker, als Theoretiker und als die neben Hebbel stärkste Reaktion des Kunstgeistes der dritten Generation gegen die überwiegend vom Geist des Zweckes und des Nutzens erfüllte Kunstauffassung der zweiten Generation.

Aus des Dichters Leben fließen des Dichters Werke. Wagners Leben war das des Dramatikers. Das Leben des Epikers wird den gleichmäßigen Fluß des Epos (Otto Ludwig), den feinen Glanz, den Rhythmus der Novelle (Paul Heyse) an sich tragen; das Leben des großen Dramatikers wird stets einem Drama gleichen (Schiller, Kleist, Hebbel, Wagner). Der Schimmer eines großen Helden- und Siegertums liegt über dem Leben Wagners. Seine Jugendwerke bilden eine Gruppe für sich; die Grenzlinie in Wagners Entwicklung während seiner reifen Zeit liegt *hinter* Tannhäuser und Lohengrin und *vor* der ersten kunsttheoretischen Schrift: Kunst und Revolution; sie ist ins Jahr 1849 zu verlegen und wird äußerlich durch die Flucht aus Dresden bezeichnet.

Opern der Frühzeit: Die Feen 1833. Das Liebesverbot 1836. Rienzi, der letzte der Tribunen, vollendet 1840, aufgeführt 1842.

Opern der ersten Periode: Der fliegende Holländer, entstanden 1841, aufgeführt 1843. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, begonnen 1841, vollendet und aufgeführt 1845. Lohengrin, entworfen 1845, vollendet 1847, aufgeführt 1850.

Dramatische Entwürfe 1848 bis 1849: Friedrich der Rotbart (als großes geschichtliches Wortdrama gedacht), Siegfrieds Tod (der erste Versuch eines großen mythologischen Tondramas), Jesus von Nazareth (Prosaskizze zu einem philosophischen Drama), Wieland der Schmied (romantisches Tondrama).

Musikdramatische Werke der zweiten Periode: Der Ring des Nibelungen, in der Dichtung vollendet 1853, aus vier Teilen bestehend: Das Rheingold, vollendet 1854, Die Walküre, vollendet 1856, Siegfried, erster und zweiter Akt 1857, dritter Akt 1871 vollendet, Die Götterdämmerung, vollendet 1874. Zusammen aufgeführt 1876. Tristan und Isolde, vollendet 1859, aufgeführt 1865. Die Meistersinger von Nürnberg, begonnen 1861, vollendet 1867, aufgeführt 1868. Parsifal, Dichtung vollendet 1877, aufgeführt 1882.

Theoretische Schriften: Die Kunst und die Revolution 1849. Das Kunstwerk der Zukunft 1850. Kunst und Klima 1850. Oper und Drama 1851 (Erster Teil: Die Oper und das Wesen der Musik. Zweiter Teil: Das Schauspiel und das Wesen des Dramas. Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Kunstwerk der Zukunft).

Lebensgeschichtliches: Mitteilung an meine Freunde 1852. Lebensbericht 1879. Autobiographie. Briefe an Liszt, an Mathilde Wesendonck, an Minna Planer, an Julie Ritter, an Hans von Bülow.

Novellistisches: Ein Ende in Paris.

Wagner ahmte zunächst Weber und Marschner nach; er kam sodann in die Vorstellungskreise der Jungdeutschen, namentlich Laubes und Mundts, und stürzte sich als Komponist in die Nachahmung der Italiener (Liebesverbot); in Paris ward er Weltbürger und nahm Spontini und Meyerbeer als Vorbilder. Wagner selbst sagte von den Feen, dem Liebesverbot und Rienzi, daß sie die gewöhnlichen Versuche einer unentwickelten Individualität gewesen seien.

Emanzipation von der Oper 1839 bis 1842. In Paris, wo Wagner die große Oper hatte studieren wollen, vollzog sich der große Wandel seiner Anschauungen. Er kehrte vertieft und künstlerisch gewachsen zu Weber und Marschner zurück. Wagner forderte jetzt ein rein deutsches Kunstwerk; als Dichter wie als Komponist zeigte er sich schon viel selbständiger. Das Werk dieser Zeit ist der Fliegende Holländer 1841. Wagner behielt zwar noch die alten Opernbezeichnungen (Ouvertüre, Arie, Chor), aber er ordnete diese Teile bereits völlig der dramatischen Handlung unter. Mit dem Fliegenden Holländer begann Wagner seine Laufbahn als Poet. Den Abschluß der ersten Periode Wagners bildet Lohengrin. Die Handlung war auf wenige, sehr plastische Momente zurückgeführt. Damit war die Periode Wagners als Opernkomponist alten Stils abgeschlossen. Sie bedeutet eine schrittweise Annäherung an ein nur geahntes, noch nicht klar erfaßtes Ziel.

Zeit des bewußten künstlerischen Wollens. Diese neue große Periode Wagners hatte sich bereits in Dresden vorbereitet. Die Revolution beschleunigte die Entwicklung. Was das Wagnersche Musikdrama von der früheren Oper unterscheidet, ist, daß in ihm die Musik nicht der Endzweck, sondern nur das Mittel ist. Wagner wurde im Exil zunächst ein Theoretiker, um über sich ins Reine zu kommen und alles Dämmernde zum klaren Bewußtsein zu bringen. Dies geschah zunächst verneinend in der Schrift: Kunst und Revolution (1849), dann bejahend in den beiden Schriften: Kunstwerk der Zukunft (1850) und Oper und Drama (1851). Diese Schriften stehen unter dem Einfluß des Philosophen Feuerbach. Der Optimismus ist in dieser Zeit bis zum maßlosen Idealismus gesteigert. Gegen Religion und Christentum wendete sich Wagner damals fast mit Erbitterung. Die gesamte Menschheit soll umgeschaffen werden, das „Kunstwerk der Zukunft" soll aus einer neuen Staatsordnung erwachsen, Kunst und Kultur sollen gleichzeitig erneuert werden. Zwei Jahre lang (1849 bis 1851) trat der Musiker in Wagner zurück; das Dichterische war ihm (wenigstens in der Theorie!) die Hauptsache: „Das Wort ist mehr als der Ton." Im allgemeinen hat Feuerbachs Philosophie Wagner mehr verwirrt als geklärt.

Wagner unter dem Einfluß Schopenhauers. Dem Begeisterungsrausch in den theoretischen Schriften folgte ein Rückschlag, der in einer grenzenlosen Ernüchterung bestand. Aus dem Widerspruch seiner Forderungen und seiner tatsächlichen Lage ergab sich ein qualvoller Zustand. Da lernte Wagner 1854 in Zürich durch Herwegh die Schopenhauerschen Schriften kennen. Ein völliger Wandel trat ein. Der Pessimismus Schopenhauers entsprach Wagners augenblicklicher Stimmung, dazu fesselte ihn die hohe Stellung der Musik in der Schopenhauerschen Kunstlehre. Der Musiker tritt von neuem in Wagner hervor. Er mißbilligte jetzt die philosophischen Anschauungen seiner früheren Schriften und ließ nur die künstlerischen Forderungen dieser Werke gelten. Das Hauptgewicht lag für Wagner fortan nicht mehr im Wort, sondern im Ton; die logisch-sprachliche Dichtung trat hinter der Musik zurück (Tristan, Meistersinger, Nibelungen). Seine Weltanschauung ist für immer geklärt; eine ungetrübte Schaffensfreude beseelt Wagner. Er erkannte immer bestimmter, daß die Würde der Kunst vor allem in der Verwandtschaft der Kunst mit der Religion begründet sei: daß die Kunst durch ideale Darstellung der religiösen Sinnbilder die in ihnen verborgene göttliche

Wahrheit erkennen lassen müsse. Diese schon früher gehegten Vorstellungen erlangten in den letzten Lebensjahren immer größere Bedeutung. Einen „Tag von Damaskus" in Wagners Leben anzunehmen, da aus dem Saulus ein Paulus ward, wäre ganz verfehlt. Parsifal ist das große Werk dieser Zeit. Dieser letzte Abschnitt im Leben Wagners brachte die endliche Erfüllung seiner Reformgedanken im Festspielhaus zu Bayreuth. „Die Kunst eine Kulturmacht, das ist in kürzester Form der Gedanke von Bayreuth und das Ziel der Entwicklung Richard Wagners."

Wagners Hauptwerke. Es kann nicht Aufgabe der Literaturgeschichte sein, die Musikdramen Wagners eingehend zu behandeln. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß die Erlösung ein Grundgedanke der Wagnerschen Schöpfungen ist, und zwar ist für Wagner die Liebe das kunst- und welterlösende Prinzip, wie er den Geist der Musik auch in dem Geist der Liebe sah.

Der unstäte, verzweifelte Holländer findet durch die erbarmende Liebe Sentas, die eher sterben als ihm untreu sein will, die Erlösung von seiner Qual (Fliegender Holländer). Tannhäuser, der im Venusberg gewesen, dann Elisabets reine Liebe errungen und diese freventlich wieder verscherzt hat, wird von der Geliebten von der Verdammnis errettet, indem sie aus einer Liebenden in eine Heilige sich verwandelt (Tannhäuser). Der herrlichste und seligste Held, Lohengrin, kommt, vom Gral gesandt, zum Schutze Elsas nach Brabant. Er will nicht nach dem Woher gefragt sein und kehrt, als dennoch die unselige Frage von Elsa gestellt wird, schmerzerfüllt in sein höheres Leben zurück (Lohengrin). Walter von Stolzing, der geniale junge Dichter und Sänger, wird von den Hütern des Überlieferten und Herkömmlichen verstoßen und verlästert; aber das Volk und die liebende Seele des Weibes nehmen ihn auf (Meistersinger). Zwei Liebende trinken im angeblichen Todestrank den Liebestrank und genießen ein kurzes schauervolles Glück, bis die Geliebte den Geliebten im Tod erlöst (Tristan und Isolde). Als bekannt darf die Handlung in der Nibelungentetralogie angesehen werden. Parsifal, ein reiner Tor, der blindlings seinem ungestümen Willen folgt, widersteht der Verführung Kundrys, wird durch Mitleid wissend, bändigt im Dienst des Höchsten seinen Willen, reift zum vollbewußten Mann, erlöst Amfortas und wird schließlich König im Reich des Gral (Parsifal).

Die Kunstlehre

Wagners allgemeine Kunstlehre. Vorangestellt muß folgendes werden: Wagners Kunstschöpfungen stehen turmhoch über seinen theoretischen Schriften. Er hat diese nur geschrieben, um in der Sprache der Begriffe das auszudrücken, was den Zeitgenossen aus den Tondichtungen selbst nicht verständlich geworden war. Man darf Wagners theoretische Schriften nicht überschätzen; sie haben hauptsächlich subjektiven Wert: sie dienen auch vielfach nur dazu, um den Dichterkomponisten über sich und seine Kunstreform aufzuklären; sie waren Versuche eines Ringenden und Angegriffenen, geschrieben in einer künstlich schweren Sprache und oft von zweifelhafter Richtigkeit; unerträglich ist auch oft ihr anmaßender Ton. Dennoch bezeichnen sie einen Gipfelpunkt der künstlerischen Anschauungen des Jahrhunderts.

Kunst ist für Wagner das höchste Moment des menschlichen Lebens. Damit steht seine Kunstlehre in einem großartigen Gegensatz zu der allgemeinen Kunstauffassung seiner Zeit. Nach dieser diente die Kunst ja lediglich der Unterhaltung und höchstens als edle Rast im Unfrieden des Lebens. Wagners Auffassung zeigt einen

ganz anderen Ernst: Die Kunst, aber nur die reine, die nicht auf Gelderwerb ausgehende Kunst, soll die Führerin des Menschengeschlechtes werden. Für diese Stellung der Kunst in der Welt muß erst ein neuer Boden geschaffen werden. Denn zu einer wahren Blüte kann die Kunst nicht in unsrer heutigen, sondern erst in einer umgestalteten Gesellschaft gelangen. Die Erneuerung von Sitte, Erziehung, Lebensordnung, Gesellschaft und Staat ist ohne Mitwirkung der Kunst unausführbar, sie aber auch zugleich die Vorbedingung für die Ermöglichung des wahren allgemeinsamen Kunstwerks, in welchem Poesie, Musik, Plastik, Malerei und Tanzkunst restlos aufgehen. Denn nur der allgemeinsamen Kunst weist Wagner die Aufgabe zu, der Lebensheiland der Menschheit zu werden, nicht den vereinzelten Künsten, die er willkürlich und egoistisch nennt.

Wenn die Kunst dieses hohe Amt hat, so liegt die Frage nahe, was man unter Kunst zu verstehen habe. Wagner antwortet darauf: Die Einzelkünste, Musik, Dichtkunst, Malerei, Schauspielkunst, Architektur, sind entweder Luxuskünste, oder sie sind einsiedlerisch verkümmert. Sie müssen in einem Gesamtkunstwerk dramatischen Charakters aufgehen. Das Drama ist höchste Kunst, und zwar ist das rein menschliche Drama das vollkommene Drama. Dieses aber ist für Wagner gleichbedeutend mit dem Tondrama. Das musikalische Drama nimmt seinen Stoff aus dem Mythus. Es will unmittelbar auf das Gefühl wirken durch drei Mittel: durch die Gebärde des Schauspielers, durch das Wort des Dichters und durch die Musik von innen heraus. Oder anders ausgedrückt: Das allgemeinsame Kunstwerk wirkt durch das Auge (Plastik, Malerei, Mimik) auf den äußeren Menschen, durch das Ohr (Musik) auf das Gefühl, und durch das Wort (Poesie) auf die geistige Seite des Menschen. Keine Kunst soll durch die andere lahm gelegt werden, jede soll dort wirken, wo sie im Drama unentbehrlich ist und wo sie ganz das sein kann, was sie ihrer Natur nach ist. Jede Einzelkunst aber hat sich im Kunstwerk der Zukunft einem Hauptgesetz zu unterwerfen: dem Gesetz der dramatischen Handlung.

Eng mit diesen Kunsttheorien ist der Festspielgedanke verbunden. Er reifte in Wagner zugleich mit der großen Nibelungentetralogie. Um das Publikum künstlerisch zu erziehen und der Kunst jene hohe Würde zu geben, die Wagner vorschwebte, konnte er das Luxustheater, die Opernbühne nicht gebrauchen. Öffentlich sprach Wagner den Festspielgedanken zuerst 1851 aus. Er dachte an einem eigens dazu bestimmten Feste den Ring des Nibelungen aufzuführen; der Eintritt sollte vollkommen frei sein, aber nur für die mitschöpferischen Freunde bestimmt; jede Absicht des Geldverdienens sollte ausgeschlossen bleiben; keine Großstadt, sondern eine Stadt etwa wie Weimar sollte den Boden für die Festspiele bilden, wo sich die Teilnehmer im Gegensatze zu den Gepflogenheiten der Großstadt am Tage zerstreuen, am Abend aber zum Kunstgenuß sammeln könnten. Aber erst durch praktische Zugeständnisse, z. B. Erhebung eines Eintrittsgeldes konnte der Festspielgedanke lebensfähig gestaltet werden.

Wagners Verhältnis zur Poesie

Wagner ist Dichter, insofern es in seinem Wesen liegt, nicht in bloßen Begriffen, sondern gegenständlich und in Bildern zu denken. Wagner hat

durch sein ganzes Leben Beziehungen zur Poesie gepflegt: Literaturwerken entlehnt er die Stoffe seiner ersten drei Opern (Feen, Liebesverbot, und Rienzi); von Heinrich Heine empfing er die Anregungen zum Fliegenden Holländer und zum Tannhäuser; in allerfreiester und symbolisierender Weise benutzte er mittelalterliche und nordische Stoffe; im Jahr 1849 will Wagner sogar ein reines Wortdrama Friedrich der Rotbart schreiben, und endlich hat er das beste musikalische Lustspiel Deutschlands, die Meistersinger von Nürnberg, geschaffen. Wie kein anderer war Wagner also berufen, der innigsten Vereinigung von Poesie und Musik zuzustreben.

Wagners Absicht ging auf die Erneuerung des griechischen Dramas. Schon vor Wagner hatten hervorragende Musiker (Gluck, Beethoven, Weber) und die verschiedensten Dichter und Denker eine Verschmelzung von Musik und Poesie in der Art des griechischen Dramas gefordert, die sich reiner und edler vollziehen sollte als in der italienischen oder französischen Oper. Derartiges hatte auch Lessing im Laokoon 1766 gefordert; Schiller hatte seinem Ideale des griechischen Dramas nachgetrachtet und verlangt, daß die Musik in ihrer höchsten Veredlung Gestalt werden müsse; Herder hatte den Klingklang der Oper verworfen und die Einheit von Poesie, Musik, Darstellung und Dekoration gefordert; dasselbe hatten Wieland, Jean Paul und Hoffmann getan, endlich hatte F. Th. Vischer schon 1844 ein großes musikalisches Nibelungendrama entworfen. So baut Wagner auf wohl vorbereitetem Boden weiter und es erhellt, daß er durchaus nicht ein fantastischer Neudenker gewesen ist.

In der Seele des schaffenden Künstlers sind Ton, Wort und Handlung eins. Tritt dies innere Gebilde aber in die Erscheinung, dann scheidet es sich in zwei Spiegelungen: Die Musik tönt unten im Orchester, und was sie tönt, das erschaut man oben auf der Bühne. Musik und Poesie dienen demselben Zweck, dem nämlich, das Seelenleben des Künstlers auszudrücken. Beide Künste sind gleichberechtigt, beide einander unentbehrlich; ohne das Wortdrama ist die Musik unverständlich und umgekehrt. Die Poesie gibt mit Worten die Entwicklung der äußeren Handlung; die Musik wiederum drückt die innersten, durch das Wort nicht wiederzugebenden Gefühle aus. „Der Dichter befruchtet, der Musiker gebiert." Der Wortdichter drängt die unendlich zerstreuten, nur dem Verstand wahrnehmbaren Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen einzigen, dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammen. Der Tondichter dagegen dehnt den zusammengedrängten dichterischen Punkt nach seinem Gefühlsinhalt zur höchsten Fülle aus. Es ist mithin unmöglich zu sagen: bis hierher geht das Werk des Dichters und hier beginnt das Werk des Musikers; der Musiker soll eben nur der den tiefsten Inhalt seiner Absicht kundtuende Dichter sein. Im einzelnen werden Musik und Poesie so verbunden: die Musik charakterisiert die Person bei ihrem Auftreten, sie spiegelt die Stimmung vor, während und nach der Rede einer Person wider; sie erinnert mittelst der Leitmotive an frühere Geschehnisse, sie enthüllt die unbewußten Regungen der Seele. Bisweilen schildert die Musik gewisse szenische Vorgänge besser als das Wort es vermöchte: die wogende Rheinflut, die waberndе Lohe, das Rauschen des Waldes, die Wunderwelt des Grals. Andere poetische Wirkungen werden durch die Vorspiele erzeugt, die auf den folgenden Akt vorbereiten, indem sie die dazwischen liegenden Ereignisse musikalisch darstellen: die

Rheinfahrt Siegfrieds, das Suchen nach dem Gral, oder die Zeit wird ideal überbrückt (Vorspiel zu Tannhäuser dritter Akt) oder Zustände werden musikalisch dargestellt (Karfreitagszauber).

Nun ist eins zu bemerken: Mag die Theorie auch anders lauten, in Wirklichkeit hat bei Wagner die Poesie niemals die gleiche Bedeutung wie die Musik. Der poetische Teil seiner Dramen ist bei weitem nicht so wertvoll wie der musikalische. Wagner wußte, weshalb er so eindringlich forderte, daß man in seinen Tondichtungen die Poesie niemals für sich allein der Beurteilung unterwerfen solle.

Wagner als Wortdichter allein ist keine Erscheinung ersten Ranges. Der Dichter Wagner, auch der Dramatiker Wagner ist dem Musiker Wagner nicht ebenbürtig. Es fehlen in Wagners sämtlichen Texten die zum Mitleben zwingenden Momente, die ausgeführte Charakteristik, die psychologische Motivierung fast ganz; dessen wird man inne, wenn man Wagners Dramen mit Hebbels oder Grillparzers Dramen oder gar mit Äschylos', Sophokles' oder Shakespeares Dramen vergleicht. Die Größe, Charakteristik und Lebensfülle ruht bei Wagner fast allein in der Musik. In der Rede ist vieles übertrieben, anderes ist weitschweifig, gezwungen, symbolisch und dunkel. Stab- und Endreim vergewaltigen oft die Sprache. — Aber es ist zu betonen: in der Natur der Sache liegt es, daß kein Wagnersches Drama dazu bestimmt ist, bloß gelesen zu werden. Wagner vermeidet absichtlich, von seinem Standpunkt mit Recht, die Spannung und Verwicklung des Wortdramas, er will und kann als Tondichter keine Wirklichkeit geben, und das gesungene Wort klingt ganz anders als das gesprochene. Gleichwohl lassen sich, besonders gegen die Tetralogie und Parsifal als Dramen schwerwiegende Bedenken erheben. In Anbetracht der Überschätzung Wagners als Wortdichter muß darauf hingewiesen werden. Wenn aber Einbildungskraft und Herz den echten Poeten machen, so ist Wagner ganz gewiß ein Poet, und zwar ein großer Poet. „Man könnte solche Gestalten wie den Fliegenden Holländer und Senta, wie Tannhäuser und Elsa von Brabant in seiner Jugend schaffen, im reifen Alter eine Isolde, einen Wotan, eine Brünnhilde, einen Hans Sachs, einen Parsifal — Gestalten, die auf alle Zeiten dem lebendigen Bewußtsein der ganzen Menschheit ebenso innig und unentreißbar angehören wie ein Achilleus, ein Ödipus, ein Hamlet und ein Faust, — und die Frage erschiene zulässig, ob ein Mann, der solches schuf, ein großer Dichter gewesen sei?“ —

Wagners Wirkung auf die Zeit

Als Dramatiker wie als Komponist besaß Richard Wagner eine Urbegabung für dithyrambische Stoffe, die ohne Gleichen dasteht und zu der sich ein gewaltiger Wille, ein heiliger künstlerischer Ernst, ein rein deutsches Fühlen gesellen. Es ist ein wahrhaft großes Schauspiel, wie sich Wagner trotz aller Gleichgültigkeit den Glauben an seine Sendung erhält. Wagner ist zum entscheidenden Herrn der musikdramatischen Zustände seiner Zeit geworden. Er wollte noch mehr: er wollte sein Werk zum Eigentum der ganzen Menschheit machen. Die erneuerte Welt- und Kunstanschauung sollte eine völlige Umbildung der Menschheit hervorrufen. Dies große Kulturwerk wollte Wagner mit Hilfe des Theaters durchsetzen. Auch hierzu ein Wort der Kritik. Man kann ruhig behaupten, daß Wagner das

Theater in ungeheuerlicher Weise überschätzt hat. Auch wenn das Theater ein Bayreuther Festspielhaus ist, läßt sich das Kulturideal Wagners durch Spielen und Genießen nicht erreichen. „Eine Theaterreform ist sehr wichtig, wenn daraus ein Bayreuth wird; aber schließlich ist jede wirkliche andere Reform in Erziehung, Sitte, Verkehr und Staat doch unvergleichlich wichtiger als eine Theaterreform." Auch von Bayreuth ist keine Umgestaltung des deutschen Lebens zu einer wahrhaften Kultur ausgegangen. Wohl aber hat die Überschätzung des Theaters, das Berauschende, Sinnliche, Verzückte, das Bewegtsein um jeden Preis, das Herausschreien der Empfindung viel Schaden gestiftet. Wagner ist der Gipfel der deutschen Romantik und des Theaters. Es ist nicht zu verwundern, daß Wagner einer Überschätzung des Theatralischen anheimfiel. Von Anfang an bewegte er sich fast bis zuletzt in einer Theateratmosphäre. Im ersten Lebensjahr kam er nach Dresden in das Haus der Schauspielerin Hartwig, er spielte als Kind frühzeitig mit, sein Stiefvater, seine Schwestern waren am Theater, er selbst als Theaterkapellmeister in ständiger Fühlung mit der Bühne. Kein zweiter großer Künstler des 19. Jahrhunderts war so mit dem Theater verwachsen wie Wagner. Hebbel dagegen, Otto Ludwig und andere sind niemals in dieser Weise von Theateratmosphäre umgeben gewesen. Es war naturgemäß, daß Wagner zu der Überschätzung der Bühne kam. Wagner stellt einen Endpunkt der Entwicklung dar. Der Gedanke von der Bedeutung der Kunst, wie ihn Wagner hegte, paßt nicht in unsre gesellschaftlichen und arbeitenden Verhältnisse. Schließlich sind denn auch die Werke von Wagners Kunst in den gähnenden Rachen der Luxuskunst gesunken. Am Ende der Entwicklung von Wagners Kunstwerk stehen wir allerdings noch nicht. Es läßt sich eine Auswirkung der Werke Wagners denken, die wir heute noch nicht kennen. Das Freiwerden der Wagnerschen Musikdramen, die Möglichkeit, die Werke dem Volke leicht zugänglich zu machen, der Wegfall der kostspieligen Ausstattungen kann eine neue und große Wirkung der Wagnerschen Werke erschließen.

Gegen Wagner und seine übertriebene Schätzung alles Theatralischen wandte sich in letzter Linie der deutsche Naturalismus am Ende des Jahrhunderts mit seiner gewollten Schlichtheit, seinem Streben nach Lebenswirklichkeit, seiner Versenkung in die Welt des Kleinen. So bringt jede Bewegung schon die Gegenbewegung, jedes große Leitbild schon die eigene Verneinung hervor. Nicht an Wagner, sondern an Hebbel wuchs und erstarkte die Kunst der folgenden Generationen.
